

**ZEITSCHRIFT
FÜR
DICHTUNG**

Arzente

INHALT

ERZÄHLUNGEN

Wolfgang Hildesheimer / Gunar Ortlepp
Hans Rehn

DRAMEN

Marie-Luise Kaschnitz: Wer fürchtet sich
vor dem schwarzen Mann

DICHTE

Carl Krolow / Peter Rühmkorf
Ulrich Sachs

ESSAYS

H. W. Adorno: Über Marcel Proust

Verlieferung und Gegenwart

Verträge von G. R. Hocke, E. W. Palm und
H. R. Hilty

**6/1958
DEZEMBER**

**HANSER
MÜNCHEN**

AKZENTE

Herausgegeben von Walter Höllerer und Hans Bender

HEFT 6 · DEZEMBER 1958

WALT WHITMAN · Nach dem Essen und manchem Gespräch	481
WOLFGANG HILDESHEIMER · Der Brei auf unserem Herd	482
PETER RÜHMKORF · Drei Gedichte	493
ÜBERLIEFERUNG UND GEGENWART	
GUSTAV RENE HOCKE · Homer und Raffael. Zur Physiognomie des Klassischen	496
ERWIN WALTER PALM · Poesia Tradicional. Die moderne spa- nische Dichtung und das mittelalterliche Lied	506
HANS RUDOLF HILTY · Prolegomena zum modernen Drama . .	519
KARL KROLOW · Zwei Gedichte	531
GUNAR ORTLEPP · Monologe	533
NELLY SACHS · Wer zuletzt hier stirbt	547
JENS REHN · Der grüne Mann Chidher	548
MARIE-LUISE KASCHNITZ · Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann	553
THEODOR W. ADORNO · Proust-Kommentare	564
Anmerkungen	576

★

DIE »AKZENTE« erscheinen zweimonatlich. Bezugspreis halbjährlich 7,50 DM, zuzügl. -,60 DM Versandkosten. Berechnung halbjährlich bei Auslieferung des ersten Heftes. Abbestellmöglichkeit bis 4 Wochen vor Ablauf des Halbjahres. Auslandspreis jährlich 17,50 DM, einschließlich Versandkosten. Einzelheftpreis 3,- DM. Zuschriften und Einsendungen ausschließlich an die Schriftleitung »Akzente«, Frankfurt/Main, Arndtstraße 25, erbeten. Für unaufgefordert eingesandte Manuskripte ohne Rückporto wird keine Gewähr übernommen. Nachdruck eines Beitrages während der gesetzlichen Frist nur mit Genehmigung des Verlages · © 1958 by Carl Hanser Verlag München · Konten: Postscheckamt München, Kto. 7715; Postscheckamt Berlin-West, Kto. 50076; Süddeutsche Bank AG, Depka Maximilianstraße, Kto. 100511; Bayer. Gemeindebank Kto 6036; Bayer. Vereinsbank, Kto. 203086 · Gesamtherstellung: Buchdruckerei AG Passavia, Passau · Umschlag: Hotop · Gedruckt in der Monotype-Bembo-Antiqua

WALT WHITMAN · NACH DEM ESSEN
UND MANCHEM GESPRÄCH

NACH dem Essen und manchem Gespräch – wenn der Tag
sein Ende erreicht,
Wenn der Freund den Abschied von Freunden immer wieder
hinausschiebt
Und immer wieder mit erregten Lippen sagt: Lebet wohl!
Wenn an dem Eingang er sich wendet – sie zurückruft und
selbst die Stufen hinabeilt. . .
Bald geht er ein in das Dunkel – ach, er kann sich nicht trennen,
Und bis zuletzt das Wort von den Lippen ihm strömt.

WOLFGANG HILDESHEIMER
DER BREI AUF UNSEREM HERD

EIN Brei steht auf unser aller Herd. Um ihn so recht kräftig und gründlich zu verderben, bedarf es vieler Köche.

Der erste ist der pausbäckige Koch unserer frühesten Jahre und somit gar kein wirklicher Koch, sondern vielmehr ein Zuckerbäcker. Noch heute laboriert der Wackere unter der Vorstellung, daß Safran den Kuchen gel mache, eine Ansicht, mit welcher man es nun einmal nicht mehr sehr weit bringt, in dieser Zeit. Indessen, unser Freund ist so wenig belehrbar, wie wir es in der Kindheit waren. Gleich einem im Ohrenstuhl dahindämmernden Ahnen verbreitet er, auf gewisse mildverhaltene Weise, ein Fluidum starrköpfiger Unzugänglichkeit; natürlich nur, wenn wir von Gebieten sprechen, die er ehemals die seinen nennen durfte. Stumm und vorwurfsvoll, als sei es *unsere* Schuld, daß die Jahrhunderte vergehen, deutet er dann auf die, gewiß prächtigen, blankgeschniegelten, kupferleuchtenden Napfkuchenformen in der Küche des Goethehauses zu Frankfurt. Nun, so gern man auch diesem stummen Verweis eine innere Beziehung, etwa in Form einer ewigen Wahrheit, entnehmen möchte, – denn schließlich hat ein jeder von uns seinen kleinen Biedermeier im Blut und hängt verschämt und innig an den Zeiten plätzchenbackenden, lampenputzenden, Scher- und Licht-verbietenden Gesindes, – so ist nunmehr die Bemerkung am Platz, daß wir in einem anderen Zeitalter leben, was ja, letzten Endes, auch der Fall ist. Man kleide diese Bemerkung jedoch in schonende Worte und streue sie beiläufig hin, wie ein winziges Gewürz zu einem ohnehin schon gelungenen Gericht: wir wollen unseren guten Kinderkoch nicht kränken. Aber er hört ihn doch, den kleinen Mißton in unserer glatten Melodie; und mit seinen beiden staubzuckerweißen Händen macht er eine Geste der Resignation, als könne er uns dann eben nicht helfen. Er kann es auch nicht. Daß *er* derjenige ist, welcher der Hilfe bedarf, sollte aus Gründen der ihm schuldigen Hochachtung nicht erwähnt werden. *Er* ist für seine Zeitbedingtheit zur Genüge bestraft, so wie *wir* für den anfänglichen Glauben, dies sei der Mann, der unseren Brei verderben könne.

Wir sind also frei, den zweiten Koch hinzuzuziehen. Dieser ist der

Koch des Bischofs von Mozambique. Unser Geheiß erreicht ihn in Äschwyl am Gurtensee, wo er, nach zehn dörrigen Tropenjahren, die auch an ihm nicht spurlos vorübergegangen sind, einen mehrmonatigen und verdienten Urlaub verbringt. Äschwyl ist eine wohlgeordnete, trutzige, schießschartige Stadt, die seit der Schlacht bei Sempach eine gewisse heimatkundliche Bedeutung besitzt, und diese Bedeutung wie ein hübsches Schätzchen hütet. Sie liegt in den schweizer Jurabergen, unser Koch ist also Schweizer, wie übrigens auch sein Herr, der Bischof: ein weiser, grundgütiger Diabetiker, der auch das unscheinbarste, nackteste Negerkind wie seinesgleichen behandelt, und auf diese Weise schönere Bekehrungserfolge zu buchen hat als mancher funkeläugige, glaubensglühende, kreuz- und kettenschwingende Kapuzinerpater, der für die bunten Totempfähle und Tabuzeichen nur grimmige, zerstörerische Verachtung hegt oder ein blindes Auge hat oder gar beides – hegt und hat. Aber das gehört eigentlich nicht hierher.

Der Koch heißt entweder Kuno oder Kasper, – man entscheide sich! – und fühlt sich, im großen ganzen, unter den allumfassenden, schwarz-samtenen Fittichen seines Herrn und Hirten wohl. Denn es fällt manches gute, ermunternde Wort für ihn ab, und dazu ein reichlicher Lohn, freilich mehr nicht. Denn der Bischof lebt streng nach den Regeln der Diät; und so bedauert es sein Koch manchmal zutiefst, der guten Sache zu dienen, anstatt vielen guten Sachen. Seine kühnen Jugendpläne von magyarischem Paprikagulasch und frühserbischem Zwiebelschaschlik hat er in Gries und Milchreis begraben müssen; und noch heute träumt er, wenn er, an besonders heißen Tagen, nur mit kurzem Lendenschurz und Kopfschmuck bekleidet unter einer Dattelpalme nachmittägliche Siesta hält, von einem wilden Negergericht, in riesigen eisernen Kesseln zubereitet, einer dunkelschillernden Sauce, gebraut unter kannibalischen Beschwörungen, zum Rhythmus der Dschungeltrommeln, vom maskenstarrenden Medizinmann eigenhändig gewürzt. – Nur wer selbst keinen Jugendtraum hat begraben müssen, wird Kuno oder Kaspar diese Ausschweifung verübeln.

Er kommt. Mit dem Fahrrad, denn es gilt, die Ferien zu genießen, und sei es auch nur im Gewand von Löwenzahn oder Wiesenschaumkraut am Straßenrand. Die Begrüßung der beiden Köche ist kollegial, ja beinahe herzlich. Schließlich hat man dieselben Neigungen, dasselbe Ziel im Leben gewählt. So etwas bindet. Zudem haben wir es bei

beiden mit ausgeglichenen Temperamenten zu tun, demütig-milden Naturen, nicht mit Virtuosen in lodernder Rivalität oder schwelender Nebenbuhlschaft: Mozambique ist zwar beinahe so fern wie das Land unserer Kindheit, aber eben in einer anderen Richtung; man gerät einander nicht ins Gehege. Topf- und Pfannenreiche sind wohl abgegrenzt, und es liegen Wüsten, Meere und Dekaden dazwischen. Keiner der beiden wußte bisher vom anderen. *Wir* indessen wissen nur, daß der erste keinen Brei verderben kann. Kann es der zweite? Wir wollen nicht vorgreifen: die zeitliche Folge ist es, die das Wesentliche dieses Berichtes ausmacht.

Kuno – bleiben wir, der Einfachheit halber, bei der Wahl dieses Namens – lüpf den Deckel und guckt in den Topf. Er taucht den Finger bis zum Knöchel in den milchigen Gries, hält ihn dort – seine Gliedmaßen sind Hitze gewöhnt, – schließt die Augen und zählt bis drei. Dann zieht er den Finger aus dem Brei und leckt ihn ab. Er schaltet eine kleine Kunstpause ein – auch ein Zubereiter leichter Diäten nimmt gern die Gelegenheit wahr, sich einer kleinen Allüre hinzugeben, – dann blickt er ein wenig traurig auf einen unbestimmten Punkt und schüttelt sachte den Kopf. Die beiden Köche sehen sich an: eine gewisse Ratlosigkeit schwebt im dunstig-schwadigen Raum, es ist, als spüre man sekundenlang den Flügelschlag der Parzen. Was nun? – Taktvoll wenden wir den Blick ab: sind wir doch nicht gern Zeugen stummer Eingeständnisse von Scheitern oder Versagen. Und so verlassen wir die Breiküche auf Zehenspitzen, nachdenklich über den Umstand, daß die Spannungen unserer Zeit sich mitunter in Regionen schleichen, wo man sie gemeinhin nicht vermuten würde.

Neugier treibt uns nach geraumer Zeit wieder an den Ort des Geschehens. Die beiden Köche sitzen neben dem Herd, nennen sich bei Vornamen – der erste heißt Philip – und spielen Halma, oder Mühle, jedenfalls ein Brettspiel.

Man ist erfreut, von einem unguten Gefühl erlöst; dennoch wäre es ganz und gar falsch, durch Wort oder Miene zu verraten, daß diese Eintracht ungewöhnlich sei. Im Gegenteil: man tut so, als sei sie die natürlichste Sache der Welt, oder zumindest *eine* der natürlichsten. Man geht grüßend, vielleicht gar scherzend, vorüber, lüftet im Vorbeigehen den Deckel vom Topf: der Brei sieht um wenigens anders aus, als die Breis vergangener Zeiten, von unseren über-alles-geliebten,

kosenamigen Kindermädchen zwischen Bilderbuchreim und herzhaftem Pusten als »lecker« bezeichnet: gewiß: nicht mehr so locker, so schaumig wie zuvor, dennoch: unverdorben. Eine Löffelprobe, – und unser Gaumen bestätigt den Eindruck des Auges. Was hat der gute Kuno getan? Den Mondamingehalt hat er verstärkt, wobei er gewiß an seinen Bischof gedacht hat, der ja, wie anfangs erwähnt, nicht nur nach den Regeln Gottes sondern auch nach den – völlig anders gear- teten – Regeln des Kalorien- und Eiweißgehaltes lebt, womit er seine mönchskargen Zellen aufbaut. – Wer würde es wagen, Kuno zu rügen? Einzig *unsere* Schuld ist es ja, daß es hier nicht um Gedeih son- dern um Verderb geht.

Unser geduldiger Blick streift die beiden Köche, zu gut für diese Zeit, zu milde für diese Welt. Unsere Gedanken indessen schweifen fremden Kapazitäten zu.

Und nicht ohne Zögern greifen wir denn zu Gaston.

Gaston! Jedermann kennt ihn, kennt diese zwei allzu weltlich-ver- heißungsvollen Silben und spricht sie mit größerer Hochachtung aus als manchen suada- langen, gutturalen spanischen Grandentitel, und jedenfalls mit weitaus mehr gaumigem, mundwässerndem Genuß. Viele Jahre ist es her, daß der in Brüssel gestrandete und im dortigen Gourmet-Viertel ansässige Onkel, das unregelmäßige Glied an der Ahnenreihe, uns als Jüngling abends in das kleine Kenner-Restaurant »Chez Gaston« mitgenommen hat, in welchem er das männliche Per- sonal beim Vornamen, das weibliche beim Kosenamen nannte, in der Hoffnung, durch dieses und ähnliches urbanes Gebaren den Weltmann auch in uns wachzurufen, mit dem er sodann in lästerlichem Spieß- gesellentum über die – wie er es nannte – zu gerade gewachsene Familieneiche herziehen könne. Seitdem ist uns Gaston, schon damals ein Mann von großer gastronomischer Weitsicht und entsprechendem körperlichen Umfang, in lebhafter, öliger Erinnerung geblieben. Man selbst hat (übrigens trotz aufschlußreichen anschließenden Varieté- besuches) den Boden bürgerlicher Solidität nicht verlassen, – oder ist zumindest, nach kurzer heimlicher Ausschweifung, kleinlaut und ge- läutert auf diesen Boden zurückgekehrt –, der Onkel dagegen hat sich bald darauf Hals über Kopf in die Ohrringe einer brasilianischen Abenteurerin verstrickt und ist im bürgerlichen Sinne nicht mehr exi- stent, – Gaston jedoch webt, wie zu erwarten war, an seinem vorge-

schriebenen Lebensmuster weiter: potent, despotisch, und durchaus nicht ohne die Grillen eines Mannes internationaler Konsequenz und Bedeutung ragt er, massiv wie ein Monument der Ehrwürde, aus einer wachsenden Enkelschar, in seinem Salon, wo die gilbenden, handsignierten Photographien der großen, schnurr- und backenbärtigen Staatsmänner hängen, die sich, triefend und schnalzend, mit unter dem Doppelkinn befestigter Serviette an seinen Angouillettes au brisard rôti aufs köstlichste ergötzt und sich vielleicht für immerdar ein kleines, stichelndes Gallenleiden zugezogen haben.

Denn Gaston hat es mit dem Öl! Es ist sein Element und sein Geheimnis, das er wohl und weislich hütet, hinter seiner Meisterschürze, auf welcher die Spuren der Tatarensteaks von Jahrzehnten sich abheben, in kühnen, strotzenden Spritzflecken, wie die Handschrift eines Herrschers unter einem Todesurteil.

Übrigens bedeutet der Name »Gaston«, nach neuerer Forschung, auf altwallonisch »Öl«. Nur – und das muß ich hier leider betonen – handelt es sich bei diesem nicht um das herrliche zitronenduftende Olivenöl, diese von Apollon und Demeter gesegnete Ernte, Frucht sibergrüner, brisendurchwehter Haine von Argolis und Delphi, sondern um schwerflüssiges niederflämisches Öl, das aus den stehenden Gewässern dunklebbiger, aufrührerischer Städte wie Brügge und Gent gewonnen wird, und, wie manche spitzenklöppelnde Beghine aus alten Chroniken zu berichten weiß, sogar Rückstände aus irdischen Resten der düsteren Grafen von Flandern enthält. Es ist gleichsam der Abfall der Niederlande. Dies nur eine kleine Warnung für den sensiblen Feinschmecker. Der draufgängerische Gourmand wird ihrer nicht achten.

Ein kurzes Wort noch über Gastons Äußeres: eine stattliche, bombastische Erscheinung; Menschen mit heraldisch-historischer Phantasie – deren es leider immer weniger gibt – möchten ihn gar einem alternden nord-romanischen Tambourmajor vergleichen – dies jedoch nur *vor* seiner Mahlzeit. *Nach* seiner Mahlzeit gleicht er eher einer der liegenden Figuren auf Brueghels Gemälde der fetten Küche: ein Vergleich übrigens, an dem Gaston selbst sich gern und oft delektiert: dann fühlt er sich als einer der Großen seines Vaterlandes, der von einem ebenbürtigen Meister vorausgeahnt, sozusagen entworfen ist.

Man holt Gaston vom Bahnhof ab. Er entsteigt dem Kurswagen Ostende – St. Pölten – Nisch (mit Anschluß über Cszewsczs nach

Sofija). Er trägt einen hölzernen Koffer, den ihm seine Frau sorgfältig mit einem Seil verschnürt hat, einen braunweiß karierten Anzug, hellgraue wildlederne Schuhe mit feinem, in glitschigen Küchen erworbenem, Speckrand, einen Strauß Gewürznelken im Knopfloch, ein Salbei-getränktes Seidentaschentuch in der Brusttasche, Rosmarin und Öl in Haupthaar und Schnurrbart, welch beide Requisiten er in der Mitte peinlich genau gescheitelt trägt, wie ein Sportsmann der Jahrhundertwende auf einem Bild des göttlichen Zöllners. Im Taxi zwischen Bahnhof und Küche erläutern wir ihm die Lage in Stichworten, denn wir wissen, daß hinter der Gastronomenstirn das Adjektiv nicht Platz findet, von der Metapher – die wir so lieben – ganz zu schweigen. Gaston nickt ein paarmal mit geziemendem Ernst: handelt es sich doch für ihn um eine Konsultation, wie das Berufsleben des Berufenen sie mit sich bringt.

Die Begrüßung der drei Köche ist kühl aber höflich. Sie sollte wiederum durch ein Scherzwort – am besten ein naheliegendes aus kulinarischen Bereichen – gelockert werden. Aber das ist nicht jedermanns Sache. Gemeingültige Regeln gibt es für solche Fälle nicht, und das ist gut so: wer den Mut hat, sich eine Aufgabe zu stellen, dem wird es Genugtuung bereiten, auf die ihm eigene Art damit fertig zu werden. Ein kurzer Bericht der Probe sei hier gegeben: Gaston streift mit den Fingerspitzen Ärmel und Manschetten hoch, vollführt mit den Handgelenken die schlenkernde Dreh-Bewegung eines Zauberkünstlers, hebt den Deckel vom Topf, streift sanft mit dem Handrücken über die brodelnde Fläche, zieht die Hand zurück, betrachtet die Rückenfläche, runzelt die schmale Stirn, führt die Hand zur Wange, streift langsam mit dem Handrücken darüber, so daß kleine Brei-klößchen in den Stoppeln des Backenbartes hängen bleiben, zieht einen Taschenspiegel aus der Weste und betrachtet Bart und Wange. Dann schüttelt er den Kopf, zieht sich die Jacke aus, knöpft die Weste auf, krempelt die Ärmel hoch und bindet sich die Schürze vor.

Wir entfernen uns. Wir möchten nicht stören, wenn er sein Geheimnis unter der Schürze hervorzieht. Wir wissen auch nicht, ob er die anderen Köche hinausschickt, um ihnen das vielleicht allzu simple Kolumbus-Ei seiner Weltgeltung nicht offenbaren zu müssen. Jedenfalls stehen sie, gleich willigen Jüngern, neben ihm, wenn wir die Küche wieder betreten.

Der Brei ist um einige Nuancen dunkler geworden. Dahin ist der altweiße, lorum-larum-löffelstilverheißende Ton, die zarthäutige Oberfläche des Kindergerichts ist weggeblasen. Sie ist einem dunklen Ölspiegel gewichen, auf welchem gestampfter kaukasischer Zimt liegt, wie Blätter auf der Pfütze im herbstlich-verlassenen Park. Gaston rührt einmal um und gibt uns zu kosten. Seltsam schmeckt es, gewiß. Ungewohnt. Ein Aroma, dessen Reiz vielleicht ein wenig durch mangelnde Kontrollierbarkeit gemindert wird. Ein zarter aber dauerhafter Geschmackston ist ihm zu eigen, ein kleiner Hautgoût möchte man beinahe sagen, wäre dieser Begriff in Zusammenhang mit Brei nicht widersinnig. Aber verdorben? Nein. Noch nicht.

Was nun?

Nun, – man hat vorgesorgt, in weiser Ahnung, daß unser Gaston wohl die Richtung anzugeben vermöchte, nicht aber den Weg bis ans Ziel zu führen. Man hat eine langwierige und nicht unbeschwerliche Korrespondenz geführt, – in den fernen Osten, und zwar im Wong-Dialekt der chinesischen Südperven, in welchen die großen Reedereien dieses wahrhaft unermesslichen Reiches liegen, (und nicht im Norden, wie manch einer irrigerweise annimmt.) Es geht um den chinesischen Schiffskoch, welchen zuzuziehen es nunmehr gilt.

Er ist bereits unseres Winkes gewärtig. Sein Familienname ist Lü, sein Vorname jedoch seltsamerweise Marcus, denn er ist christlich getauft, in einer inmitten wogender Reisstauden versteckten, dennoch sehr aktiven, Missions-Station an den Gestaden des ungeheuerlichen, schlammgelb dahinfließenden Yang-Tse-Stromes. Im Laufe seines wechselvollen Lebens hat er auf manchem Schiff gedient, auf schaukligen, zierlichen Dinghis sowie auf klobigen Barken. Er hat manchen bunten Papagei in Hafenschenken erschachert, manchen strohigen Schiffszwieback gebacken, Dörrfleisch gedörret, schmale Heringe gesalzen und Sardinen fein säuberlich in Büchsen gelegt, hat in fernöstlichen Hoheitsgewässern manchem einäugigen Piraten gegenübergestanden und weiß von nackten, schweißtriefenden Faustkämpfen auf berstenden Schiffsbrettern unter unbarmherzigen Sonnen zu berichten, – alles mit gleichmütig froher Miene, die ein Spiegel seiner rechtschaffenen und kindlich-demütigen Seele ist. Sein Traum, eine Weiß- und Feinwäscherei in Cincinnati zu eröffnen steht kurz vor der

Verwirklichung. Weise und zielbewußt, hat er sich vor Ausschweifung und Familiengründung zurückgehalten und auf diese Art manch blanken Yen zurücklegen können. Nur wenige Jahre noch gedenkt er zu dienen, und zwar am rostenden Schiffsherd der Handelsfregatte »Tschung-Minh« einer ehemaligen Lust-Jacht, erbaut kurz vor den Greueln des Boxeraufstandes, und zwar für den Kaiser von China und seine blütenmündige, elfenbeinhändige Gemahlin, die damit an schilfbewachsenen Ufern und Korallenriffen vorüber zu ihren berühmten Inselgärten fahren, wo sie – es war die unvergeßliche Zeit der chinesischen Lustbarkeiten – von Sklavinnen gefächelt, in Grotten von grüner Jade den Tee nahmen. Dies also ist unser neuer Mann.

Aber, um es kurz zu sagen: es gelingt ihm wohl, den Brei in einen Zustand zweifelhafter Genießbarkeit zu versetzen: steinhart, so daß wir nur mit Hammer und Meißel kristallförmige Brocken zu lösen vermögen, welche freilich im Mund sogleich schmelzen wie türkischer Honig und schmecken wie süßer Rindertalg, – aber verdorben ist der Brei noch nicht. Und so greifen wir denn, wie wir annehmen, zum Äußersten: der Koch des britischen Schatzkanzlers muß her.

Zunächst ein Wort über den Schatzkanzler: er ist ein ruhiger, überlegter Oxford-Absolvent, der sein seelisches Equilibrium in jeder Lebenslage zu wahren weiß, ohne sich dieser Gabe in Gesellschaft jemals zu rühmen. Der Tradition zutiefst verwurzelt, steht er seinen Mann bei der Fuchsjagd, beim Cricket und im Parlament; unter seiner schmalen, in jahrzehntelanger Selbstbeherrschung steif gewordenen Oberlippe hat er seine Pfeifen und seine Redensarten, die er, der Gelegenheit gemäß, ein- und absetzt.

Freilich: seinen Koch leiht er ungern her, aber er ist zu beherrscht, um etwa Mißmut aufkommen zu lassen, geschweige denn ihn sich einzugestehen oder gar ihn zu zeigen. Er hat es auch damals nicht getan – und nur vertraute Freunde im Club erkannten seinen Unmut an einem senkrechten Stirnfältchen – als ein Geheiß der Königin Viktoria ihn zu diesem Opfer zwang. Freilich waren die Umstände damals um einiges anders als in unserem Falle. Die verehrte Königin konnte, wegen einer kleinen Unpäßlichkeit, zu welcher sich auch noch ein Radnabenbruch gesellte, ihre Kutschenreise durch die westlichen Grafschaften nicht forsetzen und mußte in jener fachwerkigen, wind-schiefen, holzknarrenden Tudorschenke übernachten, die noch heute,

in ihrer originalen Fassung von 1504, das Ausflugsziel ehrfürchtiger Monarchisten ist: denn einer der tragenden Balken des Dachgeschosses gehörte einst zum Flaggschiff Jakobs des Ersten: eine leutselige Stiftung der großherzigen Frau als Dank für unvorhergesehene Mühe. Man sagt jedoch, daß ihr Geschenk um einiges großzügiger ausgefallen wäre, hätte der Wirt ihr auch eine Mahlzeit servieren können. Dieser aber, eines jener mürrischen knurrigen Rauh-Beine und -Bauze mit einem Herzen voller geheimer Sonne, kurz, einer jenen Typen, deren es so viele gibt, – wenn auch nicht im Leben, – hätte der Herrscherin nichts vorzusetzen vermocht als ein Welsh rarebit, da er nämlich, ein ehemaliger Sergeant bei den Royal Fusiliers, einen Arm auf dem Exerzierplatz hatte lassen müssen und im Kochen diesem Umstand entsprechend behindert war. Die Königin indessen, deren Abneigung gegen Käse ja inzwischen sprichwörtlich geworden ist, war nicht gewillt, mit dieser Speise vorlieb zu nehmen, und so wandte man sich an den Schatzkanzler, – damals ein fünfzigjähriger vielversprechender Parlamentarier – dessen Landsitz keine sechs Meilen entfernt lag. Der Koch kam und bereitete der Königin einen Christmas-pudding, der ihm den Hosenbandorden mit Stern eintrug, sowie einen – freilich nicht erblichen – Adelstitel. Soweit diese Begebenheit, welche mir, in solchem Zusammenhang, erwähnenswert erschien. Demjenigen Leser, welchem meine Schilderung nicht ausführlich genug ist, empfehle ich die Lektüre von Dickens, in dessen Werk diese Anekdote zwar nicht zu finden ist, der aber die Auslassung durch Vorzüge auf anderen Gebieten wettmacht.

Wir wissen, daß sich der Schatzkanzler unserem kleinen Gesuch nicht versagen kann, ohne bei der europäischen Jugend wesentlich von seinem ohnehin schon wankenden Nimbus einzubüßen. Seit über einem halben Jahrhundert schon spricht er von Völkerverständigung, ja, er hat dieses schöne Wort erfunden. Nun, – wir nehmen ihn bei diesem Wort.

Und der Koch kommt, in seinem Gefährt von 1904, welches aber immer noch so läuft, als sei es von 1912. Er heißt Sir Edward, trägt einen steifen Hut, gestreifte Hosen, Cutaway, eine graue Weste und einen Feldstecher um die Schulter. Denn er hat unterwegs Singvögel beobachtet, sein Steckenpferd, auch bei Regen, Schnee, Hagel oder Nebel: Menschen seines Schlages sind unempfindlich gegen die

Widrigkeiten des Wetters und der Zeit. Gemessenen Schrittes tritt er ein, begrüßt die anderen Köche mit kaum hörbarer – aber auch wieder nicht überhörbarer – Herablassung, geht zum Brei, kostet ihn, lobt mit kühler Höflichkeit den augenblicklichen Stand der Verderbnis und meint, man sei eben doch in vielen Dingen auf dem Kontinent weiter als auf dem Inselreich. Keiner widerspricht, denn er hat recht. Andererseits, meint er, habe das Inselreich auch seine Vorzüge, womit er ebenfalls recht hat. Dann legt er Hut und Feldstecher ab und sagt, angesichts dieser großen Leistung bleibe ihm nur noch ein Scherflein beizutragen. Ein Lächeln der Genugtuung über dieses Lob breitet sich auf den Gesichtern der anderen Köche aus. Vor allem Marcus Lü strahlt, obgleich er garnicht weiß, was ein Scherflein ist. Aber er strahlt eben immer, der Gute.

Man entfernt sich, stapft unruhig und erwartungsvoll durch den matschigen Schnee der Straßen und stampft über die zugigen Brücken, auf denen laue Windstöße die Passanten hin und her treiben, – denn es ist über alledem Vorfrühling geworden – aber bald lockt es uns zurück zum Brei.

Wir betreten die Küche. Die fünf Köche stehen um den Herd, jeder mit Gewürzfäßchen in der Hand, und lächeln in herzerquickender, völkerversöhnender Einigkeit. »After you«, sagt soeben Sir Edward zu Gaston, der darauf mit fetten Fingern eine größere Prise Paprika in den Brei streut, die der Brite sofort mit einer Lage gestoßener Koreanderkörner bedeckt. Der alte Philip dagegen ist bei seinem Safran geblieben, während Kuno und Marcus nun mit großen, ausholenden Gebärdens eine ganze Saat von Pimento und Thymian in den Topf schütten, die allerdings sogleich von der inzwischen wieder flüssigen, brodelnden Masse verschlungen wird. Lorbeerblattbedeckt sind Tisch und Stühle, am Boden rollen Muskatnüsse, Basilikum und goldgelber Portulak scheinen aus den Nischen zu sprießen, nicht zu reden von spanischem Pfeffer und Salz.

Wir hüpfen zum Herd. Die Köche machen uns Platz. Wir ziehen den Topf von der Flamme und sehen hinein: das Brodeln verstummt sofort, die Masse verhärtet sich: ein dunkelbraun verkrusteter Klumpen sieht uns an, mit grauen Krater-Augen, unter denen gelbliche Mehl- und Grieskugeln schillern. Man schabt sich eine Messerspitze von der Oberfläche ab und kostet. Der Geschmack ist nicht ange-

nehm, gewiß. Aber würde etwa ein Verhungerner nicht doch davon essen?

Während wir uns still diese Frage stellen, öffnet sich die Tür, und ein dicker, kleiner Herr tritt ein: dunkler Anzug, hellgraue Kravatte, glänzender Kugelkopf, nach der einen Seite in fleischigen Kaskaden ausladend, nach der anderen in ein Gesicht. Er stellt sich vor. Er heißt Blutzbach oder Blitzhaus, oder so ähnlich. Mit Vornamen heißt er, wie er sehr ernsthaft behauptet: »Gestatten«.

Er zieht ein winziges Fläschchen aus der Tasche und träufelt zwei Tropfen einer violetten Flüssigkeit in den Brei. Es zischt, Schwefeldampf verbreitet sich im Raum, und im Topf befindet sich ein blauer Klob, gelblich durchzogen, marmoriert wie negativ gesehener Gorgonzola.

Ein Blick genügt: es ist soweit.

Der Brei ist verdorben.

Man bedankt sich herzlich bei den Anwesenden, lobt ihre selbstlose Hingabe und sagt, daß es nicht umsonst gewesen sei. Den Brei garniert man mit ein wenig frischer Petersilie und fächerförmig geschnittener Gewürzgurke und serviert ihn heiß, auf vorgewärmten Tellern.

HART am Hirn entlang
Und im Letzten unbestimmt,
Dieser bittre Gedankengang,
Der Kurs aufs Ende nimmt.

Die salzlosen Wasser des Styx,
Sie steigen schon.
Aufbruch von deines Glücks
Unhaltbarer Position.

Es finden die Schatten ihn,
Der noch die Weite schlürft,
Strahlend im Eosin,
Bis es ihn niederwirft.

Weniger noch als dies,
Was seinen Mund bewegt,
Die Hand voll Finsternis,
Die ihn widerlegt.

Speer und Netz
Sind nur der grobe Befund
Für ein größeres Fallgesetz
Im Hintergrund.

Aber schmeck noch den Rest,
Den du morgen verlierst,
Während du untergehst,
Während du existierst.

Schwinge das Fackelscheit
Auf dem Tarquiniusritt,
Wenn die Ewigkeit
Auf der Stelle tritt.

DER diese Lake soff,
Säuft auch noch den Rest,
Schmerz und Sauerstoff,
Bis man ihn fallen läßt.

Ein Himmel aus Schweinfurter Grün.
Er nimmt alles in Kauf. –
Im Wald von Katyn
Brechen die Rosen auf.

Wer hat dies so legiert,
Dein Leben aus Staub und Tau?
Glücklos zu Ende geführt
Draußen im Drahtverhau.

Wer hat Dich herbestellt?
Parlez-moi d'amour –
Fall ins Lupinenfeld
Mit Deiner Amöbenruhr.

Deine Augen sind trüber denn je,
Du armes, verlassenes Schwein.
Nun hauch Deine Theodicee
In die wahllosen Winde hinein.

DER Mond blickt, der zu,
Mondrand 42.

Immer und immer

Wenn der Stern am Abend

Der Himmel von Trapezium

Leit und ausgeht.

Einem Geschick im Mond,

Das immer, das er gibt.

Tausend immer,

Immer und immer -

Wir sind von diesem Schlag,

Der im Dunkel steht.

Monomaneurek;

Wenn du das Leben willst,

Da schwimmt die Iris weg

Lebte wie die Wirtin schmilzt.

ÜBERLIEFERUNG UND GEGENWART

Homerische Antike, Mittelalter und Barock werden von den Mitarbeitern unseres Symposions mit der Gegenwart konfrontiert, und nicht nur Gegensätzliches ergibt sich aus diesen Überlegungen. Allzu eng gezogene Umrisse des »Gegenwärtigen« werden dadurch in Frage gestellt.

GUSTAV RENE HOCKE · HOMER UND RAFFAEL

Zur Physiognomie des Klassischen

ZWEI Bücher, deren geistige Tiefe und zeitliche Fortwirkung über Jahrtausende hinweg ihnen den mythischen Charakter des »Buches der Bücher« verleiht, wie die Bibel ihn hat, sind die beiden unsterblichen Epen Homers, die »Ilias« und »Odyssee«. Keine Statistik kann erfassen, wie weit sie verbreitet sind. Sicher ist, daß sie mit der Bibel und mit Dantes »Komödie« zu den meist übersetzten und meist nachgeahmten der Weltliteratur gehören. Diese doppelte Quelle, dieses literarische Dioskurenpaar, hat während Jahrhunderten des Friedens und des Krieges den ständig anziehenden Sinn des Musters und die unaufhörlich wiederholte Spendekraft unermeßlichen Vergnügens für Kinder und Greise, für Einfältige und Weise gehabt. Die Gestalten, Abenteuer und Schilderungen waren einmal so vertraut, daß sie zu geflügelten Worten, zu Gleichnissen, zu Motiven der Kunst tausendfache Elemente lieferten. Von der Magie äußerlich unscheinbarer Papyrusrollen wuchs ein breiter geistiger Strom auf. Hat er heute seine befruchtende Kraft verloren? Wenn je mit Recht vom Mysterium des Buches gesprochen werden konnte, so hier in einem unvergleichbaren Sinn.

Was ist uns heute Homer? Eine beständige und wohlvertraute Schulerinnerung oder Unmittelbares? Wir schlagen die noch immer anheimelnde Übersetzung des wohlachtbaren J. H. Voss auf, beachtlich, ja staunenerregend noch immer, wie überhaupt Übersetzungseifer und Übersetzungstalent unserer Klassik. Wir lesen und ver-

lieren uns, wie wir uns in einem Wachtraum verlieren mögen, der die Grenzen unserer gespannten Existenz sprengt und unserem Dasein in seiner Bindung und Beklemmung alle Schwere nimmt. Wir vergessen das vorurteilsbeladene Wort vom Anachronismus des Epos, wir vergessen die hölzernen Verallgemeinerungen des Ideologienkampfes; es ist, als empfänden wir zunächst im schweren Schreiten der Hexameter Meeresfahrt und Meeresstille, bis unser Auge sich in der Weite der Horizonte verliert. Wir sehen ab vom Geschehen. Wir spüren uns hinübergerettet in ein kluges, männliches Wissen um das Sein und seine Verpflichtungen zur Fülle, zum Vergessen der arroganten Belanglosigkeit. Es schweben uns vor die geschlossenen, dunkelbeschatteten Augen des sagenumwobenen Sängers, und mit ihnen gedenken wir der stoischen Adiaphora.

Die erste Stufe des Zaubers wird wirksam. Das Aufsplitternde der Modernität, das Stakkato der fliehenden Eile und die weiche Sentimentalität der falsch verstandenen Innerlichkeit, all jene vergeblichen Versuche der ewig jünglinghaften schönen Seelen, mit schmeichelm-dem Gefühlsaufwand verlorenes Wissen um das Sein und seine schaurige Breite zu ersetzen, sind vergessen. Mögen wir von Schlachten lesen und blutigen Kämpfen, von Sorge, Tod und Verderben – das alles hebt sich auf zur sonnenumfluteten Kühle eines Gesichts, dem diese Vorgänge als Gesetzlichkeit erschienen wie das Schimmern der rosenfingrigen Eos und das ins Regungslose des Ozeans hinabtauchende Licht der abendlichen Sonne, bis die ambrosische Nacht das Geheimnis des heftigen Werdens und Vergehens in einem schauern-den Mantel des Vergessens hinwegrafft. Das entrückte Antlitz des Blinden wird uns, je weiter wir uns im Gewebe der Verse verlieren, zum Symbol dessen, was uns fehlt: zum Symbol des Selbstverständlichen. Menschen, Götter und Alltag kreisen im homerischen Epos bei aller Dichte ihrer Wirklichkeit wie Figuren und Landschaften im Raum eines Traumes, dem Zwecke und Reflexionen, dem metaphysische Unruhe und ideologische Problematik fern sind. Nicht wie Valéry's »Jeune Parque« ist Homer durch eine metaphysische Trauer um den Tod, durch einen Gedanken über den eigenen Schatten aus dem erlebten Zwang zum Sein ausgebrochen. Die atemraubende Folgerichtigkeit des Schicksals in der griechischen Tragödie mit ihren dramatischen Verdichtungen breitet sich hier aus mit jener unerhörten

Weite, die uns wiederum das Bild des Ozeanischen aufdrängt. Nichts von einem archimedischen Punkt, von dem aus wir, aus der Reflexion, diese Welt mit einem Wink neu erschaffen könnten! Nichts von einer Sündhaftigkeit, die zum Dialog mit einer Überwelt verführte, nichts von einem um sich selbst wissenden Heroismus, der Ziele wies! Und doch nichts von der intellektuellen Traurigkeit eines nervösen Nihilismus, der Werte in Frage stellt! In einem Ausschnitt aus dem Sein der ozeanische Gleichmut des Seins selbst eingefangen. Und alles ist gegenwärtig vom Kleinen bis zum Großen, hinlenkend zur Annahme des Selbstverständlichen und Unverrückbaren. Die hungrige Gier des Ermüdeten nach Speisung, das duftende kühle Bad, das erschütternde Weinen, das Mehl in genähten Häuten, das aufs röstende Fleisch gestreute Salz, die tobende Schlacht, in der die Waffen in der Sonne glänzen und das Blut die Erde tränkt: Elfenbein, Gold, Silber, Krieg. Groll, Zwist, Beratung, Rede, Herrschen, Anrufung, Glaube, Hades, die Erinnyen und Phoibos Apollon. Nichts gibt es, was der Beachtung nicht wert schiene, jenen gewaltigen Kreis, den dieser Blinde mit seinem Epos um das Menschliche und Göttliche zieht, selbst unsichtbar und wiederum stets gegenwärtig wie ein Gott selbst, dessen Ziele und Gedanken unergründlich sind. Homer ist der Vater der abendländischen Dichtung, der begnadete Spender des Selbstverständlichen, dessen Einfachheit das Rätselhafte alles Lebens auf höherer Stufe wiederholt. Das ist »konkretes« Weiterwirken der »Antike«.

Wir Deutsche haben zu Homer immer ein Verhältnis gehabt, in dem sich tausend Sehnsüchte brachen. Der »mythologische Apparat« oder das Geschehen selbst haben uns weniger angezogen als der Geist dieses Dichters der Dichter, wie Hölderlin sagte. Während die homerischen Epen der übrigen europäischen Literatur ein Requisit für Metaphern, Handlungen und Göttermasken lieferten, gab er uns Deutschen die Bestätigung einer Radikalität, die die »Natur« jenseits aller Moralität der Intellektualität suchte. Während Voltaire über die schlechten Manieren der homerischen Helden spöttelte, sah Schiller in Homer ein leuchtendes Vorbild, als er noch nicht fähig war, »die Natur aus der ersten Hand zu verstehen«. Für Lessing »Muster aller Muster« im Sinne der nicht von der bildenden Kunst her verfälschten Prosa, war er für Hölderlin der Gewaltige, der die Ursprünge noch nicht durch Wissen verdrängt und die Matrix des griechischen Geistes, die Mutter

Asia mit ihrer dionysischen Trunkenheit in apollinischer Form noch nicht verleugnet hatte. Bürger, der eine der ersten deutschen Übersetzungen versuchte, geschah es, daß ihm der »süße Wahn« vorschwebte, man müsse in der Übersetzung Homer als einen alten Deutschen erscheinen lassen, der seine Ilias deutsch gesungen habe. Nur sein Vaterland erschien ihm »in aller Absicht kalt«. Bis die reifere Klassik »diesen« Homer im »Bärenfell« überwand, ging ein gewaltiger Einfluß von den Epen auf die deutsche Dichtung aus. Sie gewann Gestalt, Geschmeidigkeit und Tiefe, sie glättete die genialischen Unarten des Sturm und Drang, sie wurde zur Basis des ewigen deutsch-griechischen Bundes. Herder blieb es vorbehalten, hinsichtlich Homers als von dem wahren Geschmack eines reinen Menschengefühls, von einer moralischen Zartheit und ruhigen Weisheit zu sprechen. Aber auch diese Humanisierung Homers, ebensowenig wie Schillers Naturbild oder Schopenhauers »sich in Homer so einzig aussprechenden Objektivität« konnten Goethes genialer Wissensbreite und dichterischer Intuition gleichkommen. Er, der Wahlverwandte, aber faustisch abendländisch Getriebene, fand allein das im deutschen Schrifttum gültige und gemäße Wort, welches das Phänomen in seiner Ganzheit erfaßt. »Dies ist der Schädel, in dem die ungeheuren Götter und Helden soviel Raum haben wie im weiten Himmel und der grenzenlosen Erde. . . Zwecklos, leidenschaftslos ruht dieser Mann dahin, er ist um seiner selbst willen da, und die Welt, die ihn erfüllt, ist ihm Beschäftigung.«

Homer ist den Deutschen seit der Renaissance und der seither von allen Seiten hereinströmenden Bildungsflut das Sinnbild des Selbstverständlichen gewesen, wo die Begegnung stark und anhaltend war, und ist es heute in einem besonderen Maße, wo die Windrose unseres geistigen Orientierungssystems im Sturm der versuchten Neuwertungen heftig und anhaltend gedreht und wieder gedreht wird. Dantes komplizierte Hierarchien und Shakespeares stoffliche Fülle und Reichtum an Individuen vermögen kaum so zu dieser Quelle zurückzuführen wie Homers begnadete Schlichtheit. Goethe könnte es, aber Faust kann nur der verstehen, der die ganze Schwere des Mittelalters wirklich erlitten hat. Und doch ist Goethe, um ein vertrautes Maß zu wählen, dem »alten Homer« von allen großen Deutschen am nächsten, sobald man ihn etwa mit dem in diesem Sinne nervöseren »und daher«

modernerer Schiller vergleicht. Anstatt sich der Natur auf dem Weg des »Selbstverständlichen« zu nähern, wurde Schiller ihr durch eine »idealistisch-moralische Illusion« fremd. Und vor Schiller als dem in diesem Sinne »Modernen« empfinden wir die Tiefe und sinntragende Bedeutung der Macht des »Selbstverständlichen«, die von den homerischen Epen ausgeht. Auch Schiller ahnte sie, wie aus seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen hervorgeht. Aber Goethe besaß sie – wenigstens soweit es ihm als dem Vertreter einer späten Zeit möglich war – gewiß nur zu einem Teil, aber doch so, daß neben der Gewalt seiner Schlichtheit wir wenig in der deutschen Literatur finden, das immer so in Bann hält wie sein Wort, seine Sprache und geistige Art. An diesem Beispiel wird klarer, was Homer uns bedeutet, weil neue und heftigere Erschütterungen in unser Leben getreten sind. Kaum eine Grundlage ist stehengeblieben. Allenthalben drängt sich ein Neues auf, das aber mehr Problematik aufbürdet, als Spätere annehmen können, die sich in fertiggemachten Gewißheiten wiegen mögen. Und nichts vermag dieses Neue mit einer neuen »Selbstverständlichkeit« des Seins auszustatten wie jene Kraft, die den Ursprung des Homer bestimmt, wie jene Kraft, die zum »Versinken« geeignet macht, zum Versinken in das fraglose Hinnehmen, und die befähigt, jene Hingabe zu wiederholen, die das Auge nach innen kehrt. Wir können nun ganz das Schillersche Bekenntnis verstehen: »Ich lese fast nichts als Homer, die Alten geben mir wahre Genüsse. Zugleich bedarf ich ihrer im höchsten Grade, um meinen eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei sehr von der wahren Simplität zu entfernen anfing.«

Homer ist der Vater der abendländischen Dichtung, aber der Sohn der – Urantike. Es ist ein heute überwundener Irrtum, zu glauben, daß die homerischen Epen und die Bibel die großen primitiven Anfangswerke der erwachenden denkenden Menschheit seien. Diese Auffassung, die von der historischen Autonomie des Abendlandes ausgeht, ist ebenso veraltet wie die, Homer als Einzelperson, als Wesen von Fleisch und Blut, habe nie gelebt. Homer hat nicht nur gelebt, er war – als alle literarischen Ausdrucksmittel sicher beherrschender, geschulter Dichter – der geistige Exponent einer von Vitalität und mannigfachen Kultureinflüssen reichen, ja überreichen Zeit, einer Spätzeit, wie wir durch geschichtsphilosophische Marasmen Verdorbenen heute

sagen würden. Die jüngste Archäologie und Philologie (wir nennen vor allem den Namen Victor Berards) haben uns nachgewiesen, daß die Frühantike selbst schon auf einer langen Überlieferung fußte, daß sie Höhe und Umschlag einer Urantike ist. Die Schöpfer dieser Überlieferung waren vor allem Ägypten, Babylon, Chaldäa, Theben und Sydon. Hellas, die Antike Europas, hat selber ihre Antike gehabt, und die urlevantinischen Kulturen waren den eingewanderten nordischen Archäern das, was den germanischen Stämmen der deutschen Frühgeschichte Rom und Athen gewesen sind. Homer – wie eng hat ihn vielfach unsere Philologie gesehen, als sie lange und unfruchtbar über die angebliche Anonymität der Gesänge stritt! Wie hat sich das Bild gewandelt, das Nietzsche als Erster mit wirksamen Formulierungen entwarf. Homer und sein Werk – ein Höhepunkt, eine Vollendung reifer Kulturen, die im östlichen Mittelmeer ihre Einflüsse ausstrahlen ließen. Nicht Niederschlag eines einfachen und schlichten Volksguts, sondern die Sublimierung und zeitüberwindende Gestaltung raffinierter Zivilisationen mit organisiertem Staatsapparat, mit einer weitverzweigten Wirtschaft, mit differenzierter Geistigkeit, mit einer ausgeklügelten außenpolitischen Diplomatie, mit einer vollendeten Lebensart prägenden alten Aristokratie – auf diesem Hintergrund hebt sich heute das große geistige Rätsel der homerischen Gesänge ab. Homer ist Reife, nicht Kindheit der Dichtung. Homer ist nicht das Archaische, Sentimental-Romantische des blinden Volkssängers, Homer ist die unfassbare Verdichtung uralter Weisheiten, ererbter Mythen, vielfältigster sozialer Erfahrungen, geschmeidiger Philosophien und sittlicher Ansprüche. Ob man die Topographie der »Odyssee« auf ein phönizisches Logbuch zurückführt, die Lebensart in der »Ilias« auf persische Hofsitte mit ihrem Prunk aus Gold, Seide und Samt, ob man die Episodik auf uralte ägyptische Erzählungen zurückführt, wie die Symbolik des Alten Testaments auf alte babylonische Legenden, ist Detail. Archäologische Funde, vorgeschichtliche Kenntnisse, etymologische Analysen, papyrologische Daten, überhaupt die gesamte Erweiterung unseres historischen Weltbilds bis tief ins zwanzigste vorchristliche Jahrhundert hinein haben jedenfalls mit einem Spuk aufgeräumt, mit der *creatio homerica ex nihilo*! Auch heute ist der Streit um die »Vielheit der Autoren« oder um den »einzigen Dichter« noch nicht beendet und wird mit letzten Gründen nie beendet

werden können, da die letzten Schlüsse hypothetisch bleiben. Der Bericht hierüber gehört nicht in diesen Zusammenhang. Ob man zwei an achäischen Fürstenhöfen Joniens entstandene Urgesänge, das Lied vom Zorn des Achilles und das Lied von der Heimkehr des Odysseus, annimmt oder mehrere und dann die zusätzlichen Dichtungen von späteren Dichtern, erscheint weniger wichtig als die Proklamation der synthetisch denkenden philologischen Richtung: Homer redivivus!

Begnadeter Spender des Selbstverständlichen, dessen Einfachheit das Rätselhafte des Lebens auf höherer Stufe wiederholt! Kann uns Homer, von diesem tiefen Welthintergrund aus gesehen, nicht auf Sinn und Wert der wahren Kunstdichtung, unabhängig vom frühen oder späten Charakter einer Zeit, hinweisen? Gibt es für die große Dichtung in diesem Sinne überhaupt eine Zeit, die sie beflügeln oder lähmen könnte? Ist sie selbst nicht Überwindung des Zeitlichen? Fest steht, daß Homer, der begnadete und geschulte Kenner aller geistigen Formen, den einzigen Weg der zeitenüberdauernden Dichtung zeigt: den Weg des geistigen Stirb und Werde, den Weg, der erst nach vieler Erfahrung, vieler Irrung und vielem Wissen erreichten Größe der Einfachheit. Diese aber ist so schwer und tief, daß sie an das unbeschreibbare Reich des Göttlichen pocht, dessen Licht sie wie morgendliche Hoffnung auffängt und weiterstrahlen läßt in die verdunkelten Herzen der Menschen. Und hier erst wird ihm die Gewißheit, vor der ihm alles Ungemach nur Bestärkung und Ansporn ist. Wollen wir das alles verlieren? Auch wir werden eine »konkrete«, eine unideologische Antike nicht entbehren können, es sei denn, wir wären bereit, als ein »geistiges« Volk Europas endgültig abzudanken –

475 Jahre nach seiner Geburt in Urbino erlebt Raffael eine Wiedergeburt. Sie scheint umgeben von der blaugoldnen Aureole, die er liebte, besonders in Hell-dunkel-Szenen, wenn es galt, Mächte der Finsternis zu bannen. Das neue Verständnis für Raffael hat nichts zu tun mit renoviertem Klassizismus. Man spricht heute viel von »peinture pure«, von absoluter Malerei. Vielfach haben »moderne« Augen nur schwer vom Gegenständlichen der Werke Raffaels Abstand nehmen können. Sie, diese Augen, meinten, nur angeblich konventionelle religiöse oder antikiisierende Themata zu erkennen. Kurzsichtige sprachen gar von fader »religiöser« Reklamemalerei, Weitsichtige von unerträglicher Normalität, von schwer- und spannungsloser Süße. Heute ist die optische

Technik vor allem Formen anstatt nur »Inhalte« zu sehen, fortgeschrittener. Raffael wird wieder begriffen als einer der großartigsten Bezwingen der Fläche, als ein Maler kombinatorischer Raum- und Farbenlogik. Raum- und Farbensymmetrien schwingen auf der Bildfläche wie Fugen. Es scheint, als flüstere Raffael uns heute zu – wie vor Jahrhunderten Homer und vor wenigen Jahrzehnten Mallarmé, der »Inhalt« sei nicht das Entscheidende. Raffael selbst liebte vor allem die beherrschte Eroberung der Fläche, die Harmonie der Farbtöne, den rhythmischen, geradezu metrischen Ausgleich von Spannungen.

Raffael trug sicher nicht in sich soviel dramatischen Weltstoff wie Homer. Schon Zeitgenossen nannten ihn oberflächlich, genußfreudig, undurchdringlich. Er hatte eine dämonische »Natur«-Intelligenz. In einer Zeit, die heillos zu übertreiben begann, die in Metaphern und Hyperbeln zu ersticken drohte, hat er mit dem Instinkt eines gefährdeten, blassen jungen Pans begriffen, daß es nun auf Einschränkung ankäme, auf Wortkargheit, auf Abkürzung. Raffael spiegelt sich zudem nicht in seinem Werk, er verliert sich darin, wie Gott in der Schöpfung. Religiöse Erschütterung, existentielle Frage über Welt und Überwelt findet man bei Grünewald, bei Michelangelo und Greco. Spannungen dieser Art sind Raffael fremd. Dafür stehen wir, wenn wir heute sein Werk so sehen, vor einer vollendeten und bisher – auch von unseren besten zeitgenössischen Abstrakten – noch nicht übertroffenen Vollkommenheit des »absolut« Malerischen, der »peinture pure«. Sie tritt allerdings in einer Art Verkleidung auf, in Gestalten von Menschen, in Architektur-Gebilden, in Landschaften, die so fern erscheinen wie die Blicke in seinen Porträts. Alles, Gestalt, Architektur, Gesicht hat medialen Charakter.

Was man bei der Geburt des »Göttlichen«, vor 475 Jahren, sagte, ist unbekannt. Als er – 1520 – starb, noch nicht vierzigjährig, soll ganz Rom und sogar der hartgesottene Leo X., einer der geistvollsten Päpste der Kirche, geweint haben. Ein Dichter, Bembo, schrieb die vielleicht schönste Grabinschrift für einen Künstler: »Das ist Raffael. Als er lebte, fürchtete die Urmutter aller Dinge, besiegt zu werden. Bei seinem Tode empfand sie für sich Todesangst.« Goethe ist durch langes Betrachten der Sixtinischen Madonna zur Vision der Urmütter angeregt worden. Man hat gesagt, Raffaels Werk bedeute die schönste Synthese von Antike und Christentum. Das ist richtig, aber im nobelsten ästhe-

tischen, sicher nicht im theologischen oder gar nur weltanschaulichen Sinne. Dieser ewige Jüngling war ein lakonisches Naturtalent. Dennoch sah Nietzsche in ihm ein Sinnbild aristokratischer Vornehmheit. Dennoch? Natur und Geist vermählten sich in Raffael. Es gab kein »Dreiecksverhältnis« mit persönlicher Problematik. Er war »objektiv«. Einer der großartigsten »Kunst«-Mathematiker und ästhetischen Ingenieure aller Zeiten. Logik ist für dieses »Naturkind« eine Schwester der Schönheit. Bembo hat es richtig verstanden: davor mußten die elementaren Urmütter Angst empfinden.

Raffael liegt im altrömischen Pantheon begraben. Als er kurz vor seinem Tode sein Testament machte und sein Atelier seinen Lieblingsschülern Giulio Romano und Francesco Pinni vermachte, bat er darum, im schönsten antiken Tempel Roms, am besten erhalten auch, begraben zu werden. Dieser Wunsch wurde dem »Göttlichen« erfüllt, denn Leo X. hatte (wie schon Julius II.) begriffen, daß man mit den Bildern dieses Naturphänomens aus Urbino, mit diesen Bildern, die eine derartige Seinszuversicht und soviel göttliche »Selbstverständlichkeit« ausstrahlten, der damals schon äußerst problematischen Welt ungeheuer wirksame magische Embleme des Harmonischen entgegenhalten konnte. Wahr-Zeichen, großartige ästhetische Tabus. Raffaels Bilder wirkten so: als Bannkräfte gegen das Problematische, als Urbilder einer »schönen« und auch »guten« paradiesischen Urordnung. Nicht nur die Fürsten der damaligen Zeiten wurden fasziniert. Den Beinamen »göttlich« gab ihm das Volk.

Im September 1833 wurde Raffaels Grab im Pantheon geöffnet. Man wollte sich vergewissern, ob das harmonisierende Urtalent Italiens tatsächlich dort lag. Ganz Rom nahm an diesem äußerst umstrittenen Ereignis teil. Thorwaldsen, Overbeck und Horace Vernet waren anwesend, als das Grab freigelegt wurde. »Rom jubelte auf«, so heißt es in zeitgenössischen Chroniken, »als man dort tatsächlich die Asche des Göttlichen fand.« Man fand im zerbröckelten Sargrest vor allem den Schädel. – Eine Zeichnung hing in Goethes Haus am Frauenplan. Goethe schaute sie oft an: fasziniert von der Intensität einer »kombinierenden« Kunst. Was hatte Raffael aus einer kleinen »planen« Fläche herauszuholen vermocht! Wunder oder apollinische Magic? Wer sich das Fresko der »Schule von Athen« einmal länger ansieht, wird allerdings zugeben müssen: mit derartig knappen

Mitteln (ohne manieristischen Illusions-»Betrug«) ist selten auf so enger Fläche soviel harmonische Welt erobert worden.

Das Wort klassisch ist ein Spätling in unserem Vokabular. In Bezug auf künstlerische Gebilde taucht es in Frankreich erst im 16. Jahrhundert auf. In Altrom war es ein steuerrechtlicher Ausdruck. Ein »Classicus« gehörte der höchsten Steuerklasse an. Zum Lobe Raffaels: er hat nie der höchsten Steuerklasse angehört. Er kann aber auch nicht als »Klassiker« im akademisch-humanistischen Sinne angesehen werden. Man wird ihm gerecht, wenn man ihn als »Attizisten« bezeichnet, im Gegensatz zum »Asianischen«. Damit stehen wir vor antiken Grundbegriffen, die geeignet sind, unserer durch späteuropäische Nomenklaturen versperrten Blickweise neue Perspektiven zu schenken. Reinhard Herbig, der jetzige Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom, hat in einem Aufsatz »Zwei Strömungen späthellenistischer Malerei« den antiken (literarischen) Gegensatz von Attizisten und Asianern auf die bildende Kunst übertragen, anlässlich einer Darstellung über antike Fresken in Pompeji und in Boscoreale. Die (attizistischen) Fresken der Mysterien-Villa bei Pompeji sind: klar, einfach, schlicht, ungebrochen, ruhig, nicht überanstrengt, ohne überflüssige Akzente. Die (asianischen) Fresken von Boscoreale sind übersteigert, sie sagen mehr als in ihnen liegt, sie übertreiben, sie überreden, überrennen, überspannen.

»Attizistisch« ist gleich lakonisch, bündig, konzentriert, knapp, wesentlich. Es handelt sich da sozusagen um geometrisch-planimetrische Urformen des Sagens und Schreibens. »Asianisch« wäre extremistisch überhöhend, subjektiv angreifend, schwülstig, überfahrend. Wer das Werk Raffaels als »peinture pure« begreift, wird ältestem und reinstem »Attizismus« Europas begegnen, dem Verzicht auf das Gesuchte, Gewollte. Positiv gesagt: dem Urspiel reiner Formen in (anscheinend) allgemein-verständlicher Redeweise, der Meisterschaft des Ausklammerns. Der asianische Stil entwickelt sich in den asiatischen Städten Großgriechenlands. Raffaels »Lakonismus« ist, in einer selten so ursprünglichen Weise, kerneuropäisch. Er gehört zu Athen und Rom. Nicht zu Alexandrien und Milet.

Natürlicher und künstlicher Stil! Raffaels Stil-Welt wird – wie diejenige Homers, Bachs und Mozarts – aus solchen Bezügen verständlich. Ganz zu begreifen ist sie damit nicht. Raffael gehört zu den

großen integrierenden Potenzen Europas, zum »dritten Stil«, den schon die alten Rhetoren (zu vereinfachend) als »erhaben« bezeichneten. Raffael hatte von »Natur« aus das, was sich viele Künstler und Dichter wünschen, eine zweite Unschuld, ein »Mysterium« also schon bei Geburt, eine unverwechselbare Individualität, das Kennzeichen des Genies gestaltender (oder bei anderen) »deformierender« Art. Aus seinem so jugendlichen, geradezu animalischen Instinkt für die Fragwürdigkeit des Daseins, reagierte er darauf mit extremer artifizieller Zuversicht. Er hatte gewiß in sich »Natur«, aber er verwandelte sie, da er sicher war, daß – wie die meisten Italiener wissen – bloße Natur Chaos ist, in geistige, mathematische Urformen zurück. In diesem Sinne haben wenige Maler Europas die Natur so vergewaltigt wie dieser Mann, der kurz vor seinem Tode noch wie ein Knabe aussah, der in freundlicher, graziöser Art, in verbindlicher – alles vermenschlichender Weise –, aber mit dem Leonard-Lächeln das Sein selbst zu umarmen scheint, der von mythischen Bildern weiß, aber auch sicher von der bildlichen Algebra des Kosmos. Vor der Geburt und nach dem Tode. Was wäre »klassisch« anders, bei Homer und bei Raffael, als die ständige Sublimation nicht so sehr der Natur wie der Urangst, nicht so sehr des Scheins wie der Wahrheit. Das Dämonische selbst wird sublimiert, und es entstehen entdämonisierte Tabus der Schönheit, der aufgehobenen Spannung, der Selbstverständlichkeit.

ERWIN WALTER PALM · POESIA TRADICIONAL

Die moderne spanische Dichtung und das mittelalterliche Lied Mit 12 Übertragungen

Wir kennen jetzt den Weg des spanischen Volkslieds über 900 Jahre hinweg und können von der Mitte des 11. Jahrhunderts bis in unsere eigene Gegenwart ein noch immer nicht abgeschlossenes Ringen zwischen der Kollektivaussage und dem Selbstzeugnis der Minderheit mit ansehen. Auf der einen Seite die höfische Regel, dann die bürgerliche, sich immer weiter individualisierende Erfahrung, auf der anderen das Volkslied, mit seinen

natürlichen, nicht weiter reflektierten Gegebenheiten von Liebe, Geburt und Tod, Fest, Arbeit und Trauer.

Was das Lied um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert auf einmal literaturfähig gemacht hat, sind der Buchdruck und die Musik. Die *cancioneros* bringen die Volkslieder neben den großen Dichtern. In Italien setzt mit der Vertonung der Lieder eine erste Auflehnung gegen die sich immer weiter komplizierende Polyphonie und die Madrigalkunst der Niederländer ein. Und es beginnt jene Entwicklung auf Ausdruck und Melodie hin, die Ende des 16. Jahrhunderts zur Monodie mit Instrumentalbegleitung (letztlich also zur Arie Monteverdis) führt. Dazu bot das Volkslied die bei weitem geeignetste Unterlage. Die Spanier blieben zwar formal bei der Polyphonie, aber tatsächlich holt gerade in Spanien die begleitende Gitarre die Melodie aus den vier- oder fünfstimmig gesetzten Liedern heraus. Hinter alledem steht das Nein zur mittelalterlichen Regel und die Suche nach dem natürlichen Ausdruck.

Fast den selben Weg geht die moderne spanische Dichtung. Nach dem zweiten Höhepunkt, den das Volkslied im spanischen Theater, zu Anfang des 17. Jahrhunderts erreicht, verschwindet es aus der Literatur. Was es im 20. Jahrhundert in die große Literatur zurückbringt, ist noch einmal die Auflehnung gegen die Convention. Gewisse Freiheiten des Verses werden von vorneherein zu einer nicht zu überhörenden Kampfansage an die verbrauchten Formen der bürgerlichen Gesellschaft. Es sind im Grunde genau die gleichen Elemente, die schon die europäische Vorromantik überall gegen die offizielle Literatur des 18. Jahrhunderts eingesetzt hat. Die Besonderheit der spanischen Situation besteht darin, daß dieser Rückgriff im 20. Jahrhundert noch einmal gelingt. Gleichgültig, ob diese Möglichkeit der Erneuerung aus dem Volkslied als die Folge eines nicht vollzogenen 19. Jahrhunderts gedeutet wird oder nicht, sie spiegelt ein Grundverhalten aller spanischen Geschichte: die organisch fortschreitende Verwandlung der Vergangenheit ist durch die Aktivierung ihrer heterogenen Kräfte ersetzt. Im übrigen sollte bei alledem nicht überhört werden, wie sehr Lorcas *Zigeunerromanzero* in der Tendenz den *songs* der Dreigroschenoper, Klabunds Moritaten und den deutschen Villonübertragungen, oder wie etwa manche von Rafael Albertis frühen Liedern in ihrer Wirkung Gedichten von Ringelnatz entsprechen. Trotz aller Ver-

schiedenheit der Bedingungen, die Zeit diesseits und jenseits der Pyrenäen, die diese Dichtung anzeigt, ist die gleiche.

Bei der Rückkehr zur literarischen Tradition des Volkslieds stand – vielleicht nicht ganz zufällig – ein Hispano-Amerikaner Pate, genau wie zuvor die spanische Lyrik wesentlich von Hispano-Amerika aus, von Rubén Darío, zu den rhythmischen Neuerungen eines veränderten Lebensgefühls gedrängt wird, auf jenen Weg also, der zum *modernismo* von Juan Ramón Jiménez und Ramón del Valle Inclán und zum *vers libre* hinführt. Daß wie in Spanien jetzt gerne betont wird, Dichter wie Salvador Rueda gleichzeitig mit Rubén Darío, oder ein paar Jahre zuvor, den Versuch machen, den Anschluß an Paris (in der Sicht des 19. Jahrhunderts also, den Anschluß an die Moderne *par excellence*) zu finden, ändert nichts an der entscheidenden Rolle Rubén Daríos. Es ist der Dominikaner Pedro Henríquez Ureña, der zur Zeit des ersten Weltkriegs den neuen Dichtern die historische Theorie schafft, und der feststellt, daß der scheinbar unregelmäßige Vers des Volkslieds die ältere spanische Tradition ist, die nur von der höfisch-französischen, später der humanistisch-antikischen, beziehungsweise der neoklassischen Übung an die Wand gedrängt worden war. Der Sinn der spanischen Literaturgeschichte kehrt sich um. Die älteste Dichtung wird zum ästhetischen Sprengstoff gegen die akademische Tradition. Die Wiederentdeckung des Volkslieds ist also zunächst weder eine sentimentale noch eine ironische Rückkehr zu seinen Inhalten – das kommt erst später – sondern, gut romanisch, eine formale Eroberung.

Der ganze Vorgang ist, auf seine Weise, eine verspätete Annullierung jener denkwürdigen Unterhaltung in den Gärten der Alhambra, wo im Jahre 1526 der venetianische Botschafter Navagero und die Dichter Boscán und Garcilaso übereinkommen, die italienischen Versmaße in die spanische Dichtung einzuführen –, ein poetischer Beschluß, der auf zwei Jahrhunderte hin entscheidende Folgen für die spanische Lyrik hatte.

Man darf nicht vergessen, daß bei aller Vitalität, und gegen den äußeren Anschein, die Dichtergeneration von 1920 eine Generation von gelehrten Dichtern war, zumindest der Intention nach. Es ist dieselbe Zeit, in der von der Wissenschaft her die Probleme der Herkunft von Romanze und Lied neu gestellt wurden, in der Menéndez Pidal versucht, zu einer neuen Definition des Begriffs der Volksdichtung zu

kommen. Um die romantische Vorstellung des unbewußt dichtenden Volks zu überwinden, wird, wie schon zuvor in Italien, die neue Kategorie der *poesía tradicional* (das ist: Dichtung mit vorgegebenem Inhalt) aufgestellt, wobei es nun gleichgültig ist, ob der Bearbeiter, der dem Stoff die letzte Form gibt, anonym bleibt oder der Träger eines großen Namens ist.

Noch kurz vor Ausbruch des spanischen Bürgerkriegs hat dann einer der Dichter dieser Gruppe, der Romanist der Universität Madrid, Dámaso Alonso, seine Sammlung von *poesía tradicional* erscheinen lassen, die – obwohl es frühere Zusammenstellungen gibt – für das literarische Bewußtsein Spaniens das nachholt, was zu Anfang des 19. Jahrhunderts Arnim und Brentano für die deutsche Sprache in »Des Knaben Wunderhorn« getan haben. Die vor kurzem erschienene »vermehrte und verminderte« Neuauflage von D. Alonso und J. M. Blecua bestätigt das noch einmal.



Eine Grundeigenschaft dieser Gedichte fällt sofort auf: ihre Eigenwilligkeit. Es gibt wohl kaum eine andere europäische Literatur, die das Vergnügen an der Inkongruenz als poetischer Keimzelle so nackt herausstellt wie die spanische. Die Spannung zwischen den einzelnen Versen, zwischen Vorschlag und Antwort, läßt auf ein Publikum schließen, dessen Lebensgefühl durch das Unerwartete, den Zufall, die Möglichkeit tiefer bestimmt wird als durch Kosmos, Idee oder Entfaltung des Ich. Die Assoziationskraft dieser Lyrik, die so stark an den modernen Leser appelliert, rührt an die Ursprünge aller Dichtung, an das Spiel mit den Dingen, die bald so und bald anders aussehen, je nach dem Zusammenhang, in den sie gestellt werden. Sie bringt das Ur-Gefallen an jener Zauberei herauf, die durch Reim und Rhythmus eine Antwort, einen Sinn erzwingt.

Die naive Freude an der Technik, am Können als solchem, am gelungenen Versuch, findet in aller frühen Kunst ihren Widerpart in der Vieldeutigkeit des Gegenstands, der jeweils in sein Gegenteil umschlagen kann. So ist in den Anfängen der spanischen Dichtung, in der galizisch-portugiesischen Lyrik, schon die Verstechnik als solche, der Kettenreim, ein wahres Förderrad der Ambivalenz, insofern der gleiche Vers jeweils einen neuen Sinn aus der veränderten Stellung im Gedicht bezieht.

Im Gegensatz zu dem fast scholastischen Zwang der Gedankenführung des Sonetts ist es nicht der Gedanke, der im Spiel mit dem Reim die Bestätigung sucht, sondern die Mechanik der Kette reiht Faktum an Faktum, bis zum Schluß, fast automatisch, der Gegensinn herauspringt. Das kann so anstrengungslos erreicht werden wie in dem reizenden Lied auf die *Frühaufsteherin und den Wind*, das mit leichter Hand den Un-Sinn des Tuns aufdeckt:

Steht auf, 's schöne Mädchen,
steht auf in der Früh
und geht Hemden waschen
am Berge:
geht waschen in der Früh.

Steht auf, 's schmucke Mädchen,
steht auf in der Früh
und geht Wäsche waschen
am Berge:
geht waschen in der Früh.

Geht Hemden waschen,
steht auf in der Früh.
Der Wind treibt sie weg
am Berge:
geht waschen in der Früh.

Geht Wäsche waschen,
steht auf in der Früh.
Der Wind nimmt sie mit
am Berge:
geht waschen in der Früh.

Der Wind treibt sie weg,
steht auf in der Früh.
Früh wird sie böse
am Berge:
geht waschen in der Früh.

Der Wind nimmt sie mit,
steht auf in der Früh.

Früh wird sie wütend
am Berge:
geht waschen in der Früh.

Im gleichen Liederbuch des Königs Dionys von Portugal (13. – 14. Jahrhundert), dem wir die *Frühaufsteherin* verdanken, findet sich aber auch jene unvergeßliche, ganz auf die psychischen Widersprüche des Abschieds, auf den brüsken Umschlag von Liebe in Bitterkeit gestimmte *cantiga de amigo*, deren Refrain durch Zuordnung zu einem neuen Sachverhalt sich mechanisch in sein Gegenteil verkehrt:

Auf, Liebster, der kalte Morgen ist da, und du schläfst.
Alle Vögel der Welt sagen vor Liebe:
Ich hab meine Freude.

Auf, Liebster, der kalte Morgen ist da, und du schläfst.
Alle Vögel der Welt singen vor Liebe:
Ich hab meine Freude.

Alle Vögel sagen vor Liebe um mich,
wie ich dich liebe, und denken an dich:
Ich hab meine Freude.

Alle Vögel singen vor Liebe mir,
wie ich dich liebe, und reden von dir:
Ich hab meine Freude.

Wie ich dich liebe und denken an dich.
Du hast ihnen die Zweige genommen, wohin setzen sie sich?
Ich hab meine Freude.

Wie ich dich liebe und reden von dir.
Du hast ihnen die Zweige genommen, wo nisten sie hier?
Ich hab meine Freude.

Du hast ihnen die Zweige genommen, wohin setzen sie sich?
Der Quell ist vertrocknet, wo netzen sie sich?
Ich hab meine Freude.

Du hast ihnen die Zweige genommen, wo nisten sie hier?
Der Quell ist vertrocknet, wo baden sie mir?
Ich hab meine Freude.

Umgekehrt kann die Dissonanz auch durch Unterbrechung des Gedankens aufgesucht werden. Das ist eine Form, deren später zum Beispiel Lope de Vega sich gerne in seinen Bühnenliedern bedient, wie in dem bekannten *Mohrentanz*:

Laß die Haselnüsschen, Mohr,
denn ich hol sie selber mir,
drei und vier an einer Sprosse,
denn ich hol sie selber mir.

Am Wasser des Dinadamar,
denn ich hol sie selber mir,
da stand ein Christenmädchen,
denn ich hol sie selber mir . . .

Lorca hat im Anschluß an das surrealistische Experiment seines Dichters in New York, auf der Suche nach einer spanischen Tradition der Auflösung in Assoziationen, diesen volkstümlichen *tour de force* in seinem kubanischen *son* wieder aufgegriffen:

Wenn der Vollmond kommt,
will ich nach Santiago in Kuba gehn,
will ich nach Santiago gehn,
in einem Wagen aus schwarzem Wasser,
will ich nach Santiago gehn,
wo die Dächer aus Palme singen,
will ich nach Santiago gehn,
wenn die Palme Storch sein will,
will ich nach Santiago gehn,
und der Bananenbaum eine Meduse,
will ich nach Santiago gehn.
Ich will nach Santiago gehn
mit dem blonden Kopf Fonsecas,
will ich nach Santiago gehn,
und mit der Rose von Romeo und Julia
will ich nach Santiago gehn.
Oh, Kuba! Oh Rhythmus trockner Samen!
Will ich nach Santiago gehn.

Oh, heißer Gürtel und Tropfen aus Holz!
 Will ich nach Santiago gehn.
 Harfe aus lebenden Bäumen, Kaiman, Tabakblüte!
 Will ich nach Santiago gehn.
 Immer hab ich gesagt, ich will nach Santiago gehn
 in einem Wagen aus schwarzem Wasser,
 will ich nach Santiago gehn.
 Meerwind und Schnaps in den Rädern
 will ich nach Santiago gehn.
 Meine Koralle im Dunkel!
 Will ich nach Santiago gehn.
 Das Meer im Sande erstickt,
 will ich nach Santiago gehn.
 Weiße Hitze, tote Früchte,
 will ich nach Santiago gehn.
 Oh, Ochsenfrische des Zuckerrohrs!
 Oh, Kuba! Oh Kurve aus Seufzer und Töpfererde!
 Ich will nach Santiago gehn.

Und vor ein paar Jahren, in einem seiner letzten Bücher, hat Rafael
 Alberti dieser Form eine der ergreifendsten Botschaften seines Exils in
 Argentinien anvertraut:

Mitten im Paraná steht
 ein Mann auf einem Balkon
 und sieht dem Wind zu, der kommt und geht.

 Er sieht die ziehenden Schluchten
 des Winds, der kommt und geht,

 er sieht die Pferde, als wären es Steine
 des Winds, der kommt und geht,

 die Weiden als grüne See
 des Winds, der kommt und geht,

 den Fluß als großen Schwanz
 des Winds, der kommt und geht,

 die Schiffe als die Wege
 des Winds, der kommt und geht,

den Mensch als einen Schatten
des Winds, der kommt und geht,

den Himmel als die Bleibe
des Winds, der kommt und geht.

Er sieht – und er sieht, wie er zusieht,
wie ganz allein er steht.

*

Auch die in keiner anderen europäischen Literatur erreichte Grazie des *villancico* spiegelt die – letztlich aus seiner Herkunft vom mittelalterlichen Stegreifkommentar geborene – Verpflichtung zum Dialog mit dem Unerwarteten. Ein konsequent gegen allen Brauch angehendes Lied wie diese *Einladung zur Liebe im Hellen* zieht seinen Reiz daraus, daß es die tote Geliebte ist, die spricht:

Wenn Morgen wird, Geliebter, komm,
komm, wenn es Morgen wird.
Wie keinen liebt ich dich, Liebster mein,
komm beim ersten Tagesschein.
Keinen liebt ich so, keinen nicht,
komm beim frühsten Tageslicht.
Komm beim ersten Tagesschein,
bring keine Gesellschaft, komm allein.
Komm beim frühsten Tageslicht,
bring keine andre Gesellschaft nicht.

Daß die Frau die Fordernde ist, gehört an sich zum Stil der *cantigas de amigo*. Aber man muß jenseits der nekrophilen Steigerung ins Unmögliche eine italienische *villotta* oder einen gleichzeitigen *strambotto* wie diesen sizilianischen vergleichen, um zu erfahren, wie weit ein solch typisch spanischer Effekt von der Wendung zum Antikisch-Natürlichen im italienischen Mittelalter entfernt ist:

Ich kroch ins Bett zu meinem Lieb
und rührte mit der Hand an ihre Seite, und
sie wachte auf, sie schlief schon tief:
– Wie kamst du rein, verfluchter Hund?
– Halt durch die Tür herein, mein Lieb.

Nimm mir's nicht übel und vergib.
– Da du schon hier bist, auch recht, Dieb!
Mach dich nur nackt und leg dich um mich rund.

Nachdem wir unser ganzes Spiel gemacht,
nahm ich die Kleider und will gehn.
Und sie: – Bleib noch ein bißchen heute nacht,
denn ob du öfter reinkommst, müssen wir noch sehn.

Man muß ferner begriffen haben, wie tief noch der Symbolismus von Juan Ramón Jiménez sich von den inneren Spannungen eines *villancico* unterscheidet, um die Möglichkeiten einzuschätzen, die in der Rückkehr zu den älteren Stilmitteln gegeben waren. Neben der auf Erlebnis abgehörten Natur dieses um 1910 entstandenen Gedichts von J. R. Jiménez:

Ich stieg in den Busch,
ach, wie er roch,
wie er nach Leben roch.

Ich stieg in den Bach,
ach, wie er floh,
wie er das Leben floh. . .

weist die noch ganz im Kollektiven verwurzelte Kraft des mittelalterlichen Lieds einen neuen Weg, wie etwa das nicht zufällig von Lorca zitierte:

Im Garten am Hause
sterbe ich.
Im Rosenstrauche
töten sie mich.
Mutter, ich ging
die Rosen pflücken
und fand den Tod
im Garten am Haus.
Mutter, ich ging
die Rosen schneiden
und fand den Tod
im Rosenstrauch.

Im Garten am Hause
sterbe ich.
Im Rosenstrauche
töten sie mich.

Je unausgetragener der Gegensatz zwischen den aufeinander bezogenen Elementen, desto stärker ist die Wirkung des *villancico*:

Ich hab die Schiffe gesehen, Mutter,
sie gesehn, und es nutzt mir nichts.

Mutter, drei fremde Mädchen,
aus einer andern Stadt,
die standen am Wasser und
wuschen ihre Hemden.
Ihre Hemden, Mutter,
ich hab sie gesehn, und es nutzt mir nichts.

Lorca hat eine solche naive Abfolge von Vorstellungen wie Schiff-Wäscherin – Hemd in seiner *Yerma*, dem Drama der unfruchtbaren Frau, aufgegriffen, aber bewußt intensiviert und das Volkstümliche ins Surrealistische getönt:

Eine Wäscherin

Sag mir, ob dein Mann
genug Samen hat,
daß das Wasser in
deinem Hemde singt.

Andere Wäscherin

Doch dein Hemd ist nur
ein Schiff aus Silber
im Uferwind . . .

Indess der eigentliche Erbe dieser mittelalterlichen Lieder ist Rafael Alberti. Im *Cancionero von Upsala*, einer der Handschriften, die uns die Vertonungen der *villancicos* übermitteln haben, lesen wir:

Ich war bei den Pappeln, Mutter,
und hab gesehn, wie der Wind sie schaukelt.

Bei den Pappeln von Sevilla,
und hab meine Liebste gesehn.

Ich war bei den Pappeln, Mutter,
und hab gesehn, wie der Wind sie schaukelt.

Bei Alberti, in seiner 1925 entstandenen *Reise mit der Geliebten*, steht dann jenes berühmt gewordene Minimum eines Liebesgedichts:

Im Erlenschatten, Liebste,
im Erlenschatten, nicht.

Unter der Pappel, ja,
dem Weiß und Grün der Pappel.

Weißes Blatt, du,
grünes Blatt, ich.

Und genau wie die im Wind zitternde Pappel zum Bestand der erotischen Bilder dieser Dichtung gehört, so tut es das Spiel mit dem Weiß und Grün ihrer Blätter. Schon bei Gongora, also auf dem Höhepunkt der literarischen Mode dieser Lieder, im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert, heißt es:

Die Pappeln,
die mit Blättern flimmern,
halb aus Smaragd
und halb aus Silber . . .

Aber auf die Mittelschicht einzugehen, die mit den Bühnenliedern Gil Vicentes zu Anfang des 16. Jahrhunderts beginnt und bis zu Gongora, Lope de Vega und Tirso de Molina reicht, muß einer andern Gelegenheit vorbehalten werden.

*

Von der Mitte des 17. Jahrhunderts an tritt die *poesía tradicional* zurück. Für uns Deutsche ist es merkwürdig zu sehen, wie unter dem von Frankreich her einsickernden Einfluß von Heinrich Heine, das heißt also, spezifisch von der Relativierung und Ironisierung der alten Formen her, Spanien im 19. Jahrhundert zu den Tönen des Volkslieds zurückfindet. Es sind, sozusagen am Rande der offiziellen Dich-

tung, der Andalusier Gustavo Adolfo Bécquer und bezeichnenderweise die im galizischen Dialekt der frühen Dichtung Spaniens schreibende Rosalía Castro, die heute als die eigentlichen Vorläufer der modernen spanischen Dichtung sichtbar werden. Dabei darf man nicht nur an den tatsächlich Heine'schen Ton denken, der in Rosalía Castros' Werk so stark durchklingt, an ihr

Ich kam zur Welt, so wie die Blumen,
im Blumenmonat kam ich zur Welt,
an einem Maienmorgen,
an einem Morgen im Monat April.
Deswegen heiße ich Rose,
trotz meines traurigen Lächelns,
voll Dornen für jeden andern,
ohne alle nur für dich . . .

sondern man muß Gedichte aufsuchen wie die 1884 veröffentlichten *Vagen Gedanken*:

Was wird neben mir gemacht?
Was mit mir, und ich weiß es nicht:
Ich habe Angst vor dem Einen,
das da ist, ohne daß man es sieht
Ich habe Angst vor dem Unglück,
das kommt, und keiner weiß, wann.

In ihrer galizischen Einsamkeit gibt Rosalía Castro nicht nur der unterirdischen Tradition die Stimme wieder, wie jenem

Die Hähne krähen, es wird Tag!
Steh auf, mein Lieb, und geh!
– Wie soll ich denn gehn, Herzliebste,
wie soll ich fortgehn, und du bleibst da? . . .

das Lorca zu seinem *Wiegenlied* für die tote Dichterin inspiriert hat, sondern es stehen bei ihr Zeilen, die an die großen Anfänge aller Lyrik erinnern:

Die Liebe ist schon gegangen.
Die Sorgen sind gekommen
und zehren mich aus vor Leid.

Was da an der Grenze von Volkslied und subjektiver Lyrik erreicht wird, ist eine echte Möglichkeit des 19. Jahrhunderts . . . und als solche auch nicht immer frei von den Schlacken der Epoche. Aber mit Gedichten wie:

Ich bin so tief, so tief gefallen,
daß das Licht nicht mehr zu mir kommt.
Ich habe die Sterne verloren
und lebe in Dunkelheit.

Aber du, auch wenn du jetzt
über mein Unglück lachst,
ich bin noch am Leben . . . ich kann
noch zurückkommen und mich rächen.

Wirf Steine auf den, der am Boden
ist, wirf nur soviel du kannst,
wenn du einmal fällst,
tun sie mit dir das Gleiche. . .

sind wir in eben jenem Bereich, aus dem die Lyrik Gabriela Mistral's und die Anfänge César Vallejo's kommen. Es ist das menschliche Pathos des 19. Jahrhunderts, das dem indianischen Erbe der südamerikanischen Dichter in der spanischen Sprache die Plattform schafft.

HANS RUDOLF HILTY PROLEGOMENA ZUM MODERNEN DRAMA

Soll ich vom modernen Drama sprechen, so spreche ich am liebsten zuerst vom Kostüm. Ich weiß, dies ist dem Literaten verdächtig. Das Kostüm sei eine Frage des Theaters, nicht aber des Dramas, meint er. Doch eben diese Erkenntnis steht für mich über dem Eingangstor zur Beschäftigung mit der dramatischen Kunst: daß man vom Drama nicht sprechen kann und nicht sprechen darf, ohne ineins vom Theater zu sprechen. In allen »großen« Zeiten des Dramas ist dramatische Dichtung in lebendigem Zusammenspiel mit der Welt der Bühne entstanden; dies gilt für Sophokles und Shakespeare, für

Molière wie für Schiller und noch für Bert Brecht oder für die Zusammenarbeit Giraudoux' mit Louis Jouvet. Umgekehrt haben in allen Zeiten »großen« Theaters die Bühnen am liebsten und besten zeitgenössische Stücke gespielt. Von diesen beiden sich gegenseitig bedingenden Sätzen muß die Betrachtung dramatischer oder (wie ich, um Mißverständnissen vorzubeugen, lieber sagen möchte) szenischer Dichtung, muß aber auch die Theaterwissenschaft ausgehen, wenn nicht beide ihren Gegenstand im Kerne verfehlen wollen. Die Insurrektion der Teilkkräfte des Theaters – die »Entfesselung« des Schauspielers vom Text oder die Flucht des Dichters ins »Lesedrama« – kennzeichnen die unschöpferischen Epochen. Schöpferisches Theater lebt von der Zweieinigkeit von Logos und Mimos. Kostüm und Versmaß (zum Beispiel) sind gleichberechtigte Ingredienzien solcher Kunst.

Für das moderne Drama dünkt mich die Frage des Kostüms besonders aufschließend: aufschließend in Hinsicht auf den Bewußtseins-horizont heutiger künstlerischer Aussage. Indessen wäre es meiner Art, die Erfahrungen des Geistes zu betrachten, zuwider, das Heutige zu isolieren. So möchte ich die Frage des Kostüms im heutigen Drama auf einem kleinen Umweg einkreisen.

Ich denke an die Deckengemälde von Giovanni Battista Tiepolo in der fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg. Im Kaisersaal ist zweimal die Hochzeit Kaiser Barbarossas (die 1156 zu Würzburg gefeiert wurde) dargestellt: einmal, auf der Seite der Kuppel, als historisches Faktum, das andere Mal, in der Mitte der Decke, in einen antiken Götterhimmel hineingespiegelt. In beiden Darstellungen jedoch sind die Kostüme barock, sind sie der Zeit des Künstlers entnommen, nur daß im antiken Götterhimmel eine leichte Stilisierung stattgefunden hat, die den barocken Faltenwurf der prunkenden Gewänder erhöht, keineswegs aber die Welt des Deckengemäldes zur Welt des Künstlers und des Bauherrn in ein Widerspiel setzt.

Was für die Fresken Tiepolos (und jedes barocken Künstlers) zutrifft, gilt nicht minder für das barocke Theater. Kaum traten dort antike Herrscher anders auf die Bühne denn in barockem Staatskleid und Allongeperücke. Das Kleid mochte (zunächst in der Oper) einige Stilisierung erfahren, eine Mäanderlinie tragen; doch es entfernte sich nie zu weit vom Geist der Mode, der die Kleider der Zuschauer bestimmte. Und der Gott der Christenheit thronte im barocken Welt-

theater als eine Art Über-Papst, im reichen Kleid eines barocken Kirchenfürsten, auf seinem erhabenen Sitz. Noch ums Jahr 1730 traten auf der deutschen Schaubühne Iphigenie, Kleopatra und Thusnelda gleichermaßen gepudert im Reifrock auf.

Und nun: Am 4. Februar 1944 ging erstmals über die Bühne des Théâtre de l'Atelier in Paris ein neues Stück von Jean Anouilh, eine »Antigone«. Die Gestalten der Sophokleischen Tragödie kehrten wieder; aber sie trugen Kleider wie die Leute im Zuschauerraum, leicht stilisiert vielleicht, doch Kleider von heute und nicht einmal fürstliche Kleider, sondern bürgerliche Straßenkleider. Sie rauchten Zigaretten, spielten Karten, sprachen von Buchantiquariaten und Cotillons, sprachen überhaupt die Umgangssprache der Zeit, poetisiert, aber nicht in Kontrast gesetzt zur Sprache, welche die Zuschauer in der Pause auch sprachen.

Das Kostüm des Kaisers Barbarossa auf den Fresken Tiepolos und das Kostüm des Kreon in der Anouilh'schen »Antigone« sind denkbar verschieden. Doch haben sie dies eine Entscheidende gemeinsam: Sie sind Kostüme aus der Zeitgenossenschaft des schaffenden Künstlers, obwohl dieser das Thema seines Kunstwerks einer ganz andern Epoche entnahm. Darin spiegeln sich weite geistesgeschichtliche Zusammenhänge. Bis ins Zeitalter des Barocks war es für jeden Künstler (für jeden Maler und jeden Theatermann) selbstverständlich, antike, biblische und historische Gestalten im Kleide seiner eigenen Zeit auftreten zu lassen, im Kleide, das die Betrachter eines Bildes, die Zuschauer im Theater auch trugen. Die heutige Malerei und Bühnenkunst wagen es, diese Tradition wieder aufzunehmen. Den frühen Vorklang bildete im Theater eine Pariser Inszenierung von Oscar Wildes »Salome«. Über die Jahrhunderte hinweg reichen sich Barock und moderne Kunst die Hand.

Für die anderthalb bis zwei Jahrhunderte dazwischen ist in der Theaterwissenschaft die Bezeichnung »Illusionismus« üblich geworden. Damit soll die Entwicklung von Gottsched bis zum Naturalismus und Impressionismus zusammengefaßt werden. Die Frage mag offen bleiben, wie weit sich zum Beispiel die Weimarer Klassik diesem Begriff unterordnen läßt oder nicht, wie weit überhaupt neben der illusionistischen Linie auch durch diese Zeit hindurch andere Theatertraditionen lebenskräftig waren (etwa im Wiener Volkstheater Raimunds und Nestroys), – ohne Zweifel trifft die Bezeichnung den ent-

scheidenden Ansatz in der Theaterentwicklung von der Aufklärung bis in den Beginn unseres Jahrhunderts. Und es ist nützlich, einmal von den gewohnten literargeschichtlichen Etiketten abzuweichen und diese theatergemäße, durch die Konzeption der Bühnenkünstler und den Geschmack des Publikums mitbestimmte Kategorie als heuristisches Prinzip zu verwenden. So werden wir gewahr, in wie manchen Elementen das moderne Drama jene Theaterhaltung restituiert, die im achtzehnten Jahrhundert unterbunden worden war.

Damals gelangte im Theaterbau die Guckkastenbühne zum Siege, jene Bühnenform also, die heute ihre Vollendung gefunden hat im Fernsehapparat, dieser verspäteten Erfindung aus dem Geiste des viktorianischen Zeitalters. Ein Fernsehschirm sollte die Bühne im illusionistischen Theater von Anfang an sein. Täuschende Natürlichkeit – und das hieß im historischen Stück alsbald: täuschende historistische Treue in Kostümen und so fort – wurde das Ziel der Bühnenkunst. Die Rampe wurde – im Gegensatz zum Barocktheater – nicht mehr überspielt, der Zuschauer nicht mehr direkt angesprochen. Ja, er wurde gegen seine eigene Umwelt abgeschirmt, indem das Licht im Theaterraum erlosch (im Barock wurde noch vor erhelltem Theaterraum gespielt). Ein bezeichnendes Detail ist die Verbannung des Hanswursts durch Gottsched und die Neuberin (die auch erstmals das historische Kostüm auf die deutsche Schaubühne gebracht haben). Waren die Helden eines tragischen Todes gestorben, so pflegte im barocken Volkstheater der Hanswurst die Leute zu beruhigen: »Ihr müßt keine Angst haben, sie sind nicht wirklich tot, sie werden morgen abend wieder spielen, das Gift war nur Brunnenwasser« oder so ähnlich. Diese Zerstörung der Illusion wurde nicht mehr geduldet. Was ein solcher Hanswurst in seiner zuweilen derben Sprache vollzogen hat, ist aber, von heute aus gesehen, nichts anderes als ein »Verfremdungseffekt« im Sinne Bert Brechts.

Und die Restituierung dieses Verfremdungseffekts, der dem Zuschauer das Spielhafte, »Bretterhafte« der Vorgänge auf der Bühne immer neu vergegenwärtigt, ist nur ein Beispiel, wie die aktuelle Kostümierung historischer und mythologischer Gestalten ein anderes Beispiel – oder besser gesagt: ein Symptom – ist. In den gleichen Zusammenhang gehört die seit dem Expressionismus wieder gewagte direkte Anrede ans Publikum, gehört das Überspielen der Bühnenrampe, das Ineinanderspiegeln der Ebene der Theateraufführung und

der Ebene der Dramenhandlung, das Umstellen der Reihenfolge im Ablauf der Bühnenszenen gegenüber dem »natürlichen« Ablauf der gezeigten Handlung, das »Mischen« verschiedener Zeiten und Welten auf der Bühne, das Eindringen der Parodie ins moderne Drama. Sage ich Giraudoux, Anouilh, Cocteau oder Sartre, Ionesco oder Beckett, Pirandello oder García Lorca, Eliot oder Fry, Wilder oder Williams, Brecht, Frisch oder Dürrenmatt – in stärkerem oder minderm Maße, mehr oder weniger augenfällig haben sie alle von den erwähnten Elementen Gebrauch gemacht, haben sie eine anti-illusionistische oder doch a-illusionistische, a-perspektivische, a-rationale Dramaturgie dichterisch realisiert. Für sie alle gilt mehr oder weniger deutlich, was Max Frisch in seiner »Chinesischen Mauer« sagt: »Ort der Handlung: diese Bühne – oder man könnte auch sagen: unser Bewußtsein. Zeit der Handlung: heute abend.« Dies bedeutet Absage an den perspektivischen Historismus der Guckkastenbühne, bedeutet ineins eine ganz neue Aktualität des Dramas, freilich keine vordergründige Aktualität im Sinne des Tagesgeschehens, sondern eine existentielle Aktualität. Der Zuschauer ist wieder in einem vollen Sinne mit einbezogen in das Drama, aufgerufen nicht, sich »einzufühlen«, sondern selber weiterzuspielen.

Das illusionistische Theater ist in seinem Ausgangspunkt das Theater des Rationalismus. Die Einschränkung des europäischen Theaters auf die perspektivische Guckkastenillusion ging geistesgeschichtlich Hand in Hand mit der Einschränkung des Wahrheitsbegriffs auf den Begriff der Richtigkeit. Unter diesem Gesichtspunkt verstehe ich Giambattista Vicos Angriff auf die neue, cartesianische, kritisch-rationale Bildung (in seiner Schrift »De nostri temporis studiorum ratione« von 1744), zumal seine Verteidigung des »verisimile« (des Wahr-Ähnlichen oder Wahrscheinlichen) gegenüber dem Logisch-Wahren auch als eine Verteidigung des vorillusionistischen Theaters. Denn gerade das »verisimile« im Sinne Vicos, aus dem nach seiner Überzeugung der »sensus communis«, der natürliche Allgemeinsinn, entspringt, war bis dahin der Ort des Theaters wie der Ort der von Vico verteidigten Redekunst. Nun sollte an die Stelle der Redekunst der logische Beweis treten, und das Theater wurde erniedrigt zu einem didaktischen Exempel, das um so wirksamer ausfallen mußte, je leichter man es dem Zuschauer machte, sich »einzufühlen«.

Es ist kein Zufall, daß die gleiche Epoche, welche den perspektivischen Illusionismus in der dramatischen Dichtung überwand, auch die geistigen Erfahrungen Vicos neu zu würdigen gelernt hat. Um nichts Geringeres ging und geht es als um einen neuen Wahrheitsbegriff, um eine neue Erfahrung der Wirklichkeit, die der Beschränkung auf die Leistungen der messenden und wägenden Ratio wieder enträt. Vom Drama her heißt dies (in der Vorbemerkung von Tennessee Williams zu seiner »Glasmenagerie«): »Der Expressionismus und die übrigen unkonventionellen Techniken im Drama können nur *ein* wesentliches Ziel haben, und zwar dies: näher an die Wirklichkeit heranzukommen. Wenn ein Stück unkonventionelle Techniken anwendet, so geschieht das nicht – oder sollte jedenfalls nicht geschehen –, um der Verantwortung zu entgehen, welche die Behandlung der Realität, die Interpretation der Erfahrung dem Autor auferlegt; sondern solche Abweichungen sind in Wahrheit oder sollten mindestens sein: der Versuch, einen näheren Zugang zu den Dingen, wie sie sind, einen mehr durchdringenden und lebhaften Ausdruck für sie zu finden. Das realistische Stück mit seiner kühlen Objektivität und Authentizität entspricht einer mit akademischer Korrektheit gemalten Landschaft und besitzt die gleichen Vorzüge photographischer Ähnlichkeit. Jeder sollte heute über die Bedeutungslosigkeit des Photographischen in der Kunst Bescheid wissen. Wahrheit, Leben, Realität bilden ein organisches Ganzes, dessen wesentlichen Gehalt die poetische Einbildungskraft nur durch Umschmelzung, durch Umbildung in andere Formen als die von der unmittelbaren Erscheinung gebotenen darstellen kann.« Williams fügt bei: »Diese Bemerkungen sind nicht nur als Vorwort zu diesem Stück gemeint; sie wollen der Konzeption eines neuen plastischen Theaters dienen, das an Stelle des verbrauchten Theaters der realistischen Konvention treten muß, wenn das Theater seinen Platz als lebendiger Teil unserer Kultur wieder einnehmen soll.«

Welch wesenhaftes Verständnis der Grundbedingungen der Bühnenkunst und der Kunst überhaupt drückt sich in diesen Sätzen aus! Williams spricht von »Umschmelzung« der unmittelbaren Erscheinung durch die poetische Einbildungskraft; durch diese Umschmelzung wird die eigentliche Wahrheit, das eigentliche Leben, die eigentliche Realität sichtbar. Anders gesagt: Kunst ist Verwandlung der Erscheinung aus ihrem geistigen Kern heraus. So hatte einst bei Shake-

Shakespeare das erste Gespräch zwischen Romeo und Julia unvermerkt in ein formvollendetes Sonett gemündet, und auch bei Calderon geschah die Liebeserklärung nie anders als im Sonett. In einer Situation, wo der naturalistische Film nur noch ein Lallen und Stammeln und schließlich den stummen Kuß und die stumme Umarmung zuläßt, sprechen so in der Dichtung die Liebenden in einer höchst komplizierten poetischen Form zueinander. Das ist (aus der Welterfahrung jener Epoche heraus) Verwandlung der Erscheinung aus ihrem geistigen Kern, Verwandlung von Emotion in Stil: Das ineinandergreifende, sich wiederholende und steigernde Vers- und Reimschema des Sonetts macht die innere Harmonie der beiden jungen Menschen sichtbar; es enthüllt die Struktur der Begegnung.

Unter diesem Gesichtspunkt entpuppt sich der Naturalismus zeitgeschichtlich und sachlich als ästhetische Ausformung des Materialismus. Nur ein Künstler, der das Eigentliche der Erscheinung in ihrer materiellen, äußern Seite sieht, kann darauf verzichten, die Erscheinung umzuschmelzen (damit aber hebt sich Kunst letztlich selbst auf). Und die moderne Kunst – in allen Gattungen und so auch im Drama – ist zunächst zu würdigen als Überwindung des Materialismus im Bereich der künstlerischen Aussage, als Weg von den äußern zu den innern Realitäten (Traum, Phantasie, Imagination, Idee), auch von einer äußern zu einer innern Optik auf der Bühne. Den Schritt zur völligen Entmaterialisierung, zur reinen Abstraktion konnte übrigens das Drama nicht gehen, weil es immer auch Theater ist und als Theater (auch als surrealistisches Theater zum Beispiel) es immer mit leiblichen Menschen zu tun hat.

Doch das Problem des modernen Dramas wird doppelt spannend mit der Frage, worin denn diese unsere neue Epoche – konstituiert durch die moderne Kunst, das Denken unseres Jahrhunderts, die heutige Wissenschaft auch – den geistigen Kern der Erscheinung sehe. Denn da muß ich antworten: im Drama. Das tönt in diesem Zusammenhang wie eine billige Pointe. Und doch hat diese Antwort ihren zwingenden Hintergrund. Wo immer wir die Signatur unseres Zeitalters aufzuspüren unternehmen, bieten sich uns Begriffe an, die dem Dramatischen zugeordnet sind. Für die moderne Naturwissenschaft ist die Wirklichkeit nicht mehr ein zum vorneherein Gegebenes, das es nur »richtig« zu sehen gilt, sondern ein erst im Prozeß des Erkennens sich

Zeigendes. An die Stelle des Substanzbegriffs ist der Strukturbegriff getreten. Die moderne Physik hat durch die Erfahrung der Zeit als Vierter Dimension die Aktion mit in das physikalische Weltbild hineingenommen. Die heutige Biologie versteht den Menschen als das um seiner verkürzten Embryonalzeit willen originär in die Krise (und damit in die Freiheit, in die Entscheidung) gestellte Wesen. Das Denken unserer Zeit spricht von der Welt als Szene, der Erscheinung als Kulisse, der Dialektik des Begegnens, spricht von Rolle und Maske, wie es seit dem Zeitalter des Barocks das Denken keiner Epoche getan hat.

Sich-Zeigen, Aktion, Struktur, Krise, Szene und Maske – ja, das war alles schon einmal da im Weltverständnis und Selbstverständnis des barocken Menschen. Und da erst wird völlig klar, warum sich denn Tiepolo und Anouilh über zwei Jahrhunderte hinweg so sichtbar die Hand reichen. Der »Illusionismus« dazwischen bedeutete nichts anderes als die Abkehr von der Leitvorstellung der Welt als Theater und des Theaters als Welt, Abkehr von der Leitvorstellung des Welttheaters, des *theatrum mundi*. Die Restituierung einer a-illusionistischen, a-perspektivischen, a-rationalen Dramaturgie in der szenischen Dichtung unserer Zeit bedeutet nichts Geringeres als Rückkehr zum Welttheater oder, moderner gesagt, zu einem existentiellen Theater. Das aktuelle Kostümieren, das »Mischen« der Zeiten, das Überspielen der Rampe, die Verfremdung, die Parodie und so weiter und so fort – all diese Elemente heutiger Bühnendichtung, die auf den ersten, vom *Fin de siècle* her voreingenommenen Blick zuweilen als Mätzchen erscheinen mögen, machen doch dies eine Entscheidende bewußt: die Theaterhaftigkeit, Maskenhaftigkeit, Spielhaftigkeit unserer Existenz. Wenn der Ort der Handlung »diese Bühne, man kann auch sagen: unser Bewußtsein« ist, dann bedeutet dies, daß wir unser geistiges Bewußtsein als Bühne, unsere eigene Existenz als Theaterstück verstehen.

Man kann dies mit sehr verschiedener Nuance tun: vom verantwortungsschweren Innesein der Krise, in der der Mensch originär steht, bis zur komödiantischen Verspieltheit. Die nämliche Mannigfaltigkeit der Spielarten hat es auch schon im Barock gegeben. Es wäre verfehlt, hier Zensuren nach der einen oder andern Seite hin zu verteilen. Die Frage mag auch offen bleiben, wie weit der im Geistigen bewußt heute lebende Mensch das Aktionelle, Dialektische, Maskenhafte – eben kurz: das Theaterhafte der Existenz auch außerhalb des Theaters

und der dramatischen Kunst als seinen Bewußtseinshorizont erfährt (kann ja sein, daß sich die Brennpunkte menschlichen Selbstverständnisses mehr als in andern Epochen vom Künstlerischen weg verschoben haben). Wesentlich bleibt, daß das Drama unserer Epoche einen existentiellen Ansatzpunkt hat in der allgemeinen Erfahrung der Welt als Theater, die das Signum (oder doch *ein* Signum) des Zeitalters ist. Darin liegt die Chance des modernen Dramas. Sein Gelingen mißt sich nach dem Grad der Offenheit auf den allgemeinen epochalen Bewußtseinshorizont hin – während sich das Gelingen des illusionistischen Dramas nach dem Grad der Vollkommenheit maß, welche eine abgeschirmte, in sich geschlossene Sonder-Welt gewinnen konnte.

Freilich sind noch weitere Klärungen nötig. Ich habe das Theater unserer Zeit in Beziehung gesetzt zum Theater des Barockzeitalters. Die Beziehung ist legitim. Und doch drängt sich auch eine Abgrenzung auf. Um es einmal so zu sagen: Im Gegensatz zum Barockzeitalter bleibt für unser Verständnis der Welt als Welttheater die Frage nach der Regie offen. Kafkas »Schloß« zum Beispiel: Wir kennen die grotesk-riesenhafte Organisation der Schloßverwaltung, aber nicht den Besitzer. Und wir warten auf Godot, ohne zu wissen, ob er je ankommt. Da die Frage heute offenbleibt, ob die Stelle des Regisseurs eigentlich besetzt sei oder nicht (nur scheinbar negativ wird sie entschieden in Pirandellos Stück »Heute wird aus dem Stegreif gespielt«), fällt auch jener ganze Wille zur Repräsentation weg, der das Barockzeitalter, seine ausladenden Kunstformen und auch sein Theater bestimmte. Der Unterschied der beiden Epochen läßt sich ablesen, wenn ein zeitgenössischer Dramatiker einen Stoff aufgreift, der der Welt des Barocks thematisch naheliegt, wie Anouilh in seinem Jeanne-d'Arc-Drama »L'alouette«. Da Jeanne von der göttlichen Stimme, die sie gehört hat, erzählt, fällt auf einmal von der Ebene der Theateraufführung her die Frage: »Wer macht die Stimme?« Und Jeanne antwortet: »Moi, bien sûr!« Es käme ihr absurd vor, wenn jemand anders als sie selber, die das Erlebnis der göttlichen Stimme gehabt hat, diese Stimme aussprechen würde. Es gibt diese Stimme nur durch ihren Mund. Das ist unbarock. Im Barocktheater kann Gott mit allen Heiligen selber auftreten und sprechen. Es gibt seine Stimme als etwas, worüber jedermann verfügen, das jeder Schauspieler (das ist: jeder Mensch) realisieren kann. Gott thront für den barocken Menschen auf seinem hohen Thron, und

Raum und Sprache sind auf diesen Thron hin ausgerichtet. Der Mensch unserer Epoche aber ist wie ein Soldat, der von allen rückwärtigen Verbindungen abgeschnitten und damit in die Freiheit eigener Entscheidung geworfen ist. Vielleicht, daß der Heerführer, der alle Fäden in der Hand hat, gar nicht mehr lebt; vielleicht, daß er ihm doch plötzlich mitten auf dem Felde von Angesicht zu Angesicht begegnet.

Hier zeigt sich das heikelste Problem des modernen Dramas: diese Offenheit gegenüber der Frage der Weltregie zu wahren, ja die Offenheit als Offenheit dramaturgisch zu realisieren und doch die dramatische Struktur zu behalten, doch eben Theaterstück zu bleiben. Die Gefahr der Auflösung, Zerflatterung der szenischen Formen wohnt dem modernen Drama wesenhaft inne. Die Selbstherrlichkeit, welche die einzelne Pointe schon bei Shaw gewinnt, die Installierung des Kabarettistischen in einzelnen Stücken von Brecht, Frisch und Dürrenmatt und ähnliche Dinge sind Versuche, mit dieser Gefahr fertig zu werden. Am theatergerechtesten, am spielgerechtesten und zugleich am poetischsten finde ich die Offenheit bei Anouilh, bei Fry und jüngstens bei Georges Schehadé gewahrt.

Übrigens gibt es auch dafür ein großes geschichtliches Beispiel: Shakespeare. Er steht geistesgeschichtlich in jenem Zwischenreich zwischen Renaissance und Barock, welche die für jene Zeitenwende kennzeichnende Wandlung von Substanz in Aktion schon hinter sich hat, schon bewegt, schon theaterhaft ist, aber noch nicht jenes Wirken einer erhaben thronenden Regie kennt, die dann im Barock die Fäden des Welttheaters großartig und autoritär zusammenfaßt. Für die Kunstformen dieser Zwischenzeit, die lange nicht in ihrer Eigengesetzlichkeit erfaßt wurden, beginnt sich heute der Terminus »Manierismus« durchzusetzen, in der bildenden Kunst wie auch gerade in der englischen Dramenforschung in Hinsicht auf Shakespeare. Und immer mehr tritt dabei der Gedanke hervor, dieser »Manierismus« liege uns heute besonders nahe, näher als der Barock mit seinem hierarchischen Prunk. Im 100. Heft der Zeitschrift »Merkur« erschien ein Aufsatz »Manier und Manie in der europäischen Kunst«, worin Bildwerke des 16. und frühen 17. Jahrhunderts (Werke des »Manierismus« also) heutigen Werken gegenübergestellt wurden: die Wirkung ist verblüffend. Und der Verfasser, Gustav René Hocke, unterstreicht, Shakespeare stehe »mitten im europäischen Manierismus«. Dies ist in

zweierlei Hinsicht verheißungsvoll: allgemein in dem Sinne, daß »Manierismus« kein Schimpfwort zu bedeuten braucht (also auch der heutigen Kunst gegenüber nicht) – und im besondern für den heutigen Dramatiker, daß er an der Aufgabe, die Offenheit gegenüber der Frage der Weltregie als Offenheit dramaturgisch zu realisieren, nicht zu verzweifeln braucht. Shakespeare ist das immer noch leuchtkräftige Muster solcher Realisierung.

Hier – angesichts der Begriffe »Freiheit« und »Offenheit« – drängt sich mir ein Hinweis auf die Entstehung der schweizerischen Dramatik in unserm Jahrhundert auf. Diese Dramatik ist entstanden – zunächst mit Cäsar von Arx und Werner Johannes Guggenheim, dann mit Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt – zur gleichen Zeit, in der für die nationale Existenz der Schweiz die Staatsmaxime »Neutralität und Solidarität« bewußtseinsbildend wurde. Carl Spitteler hat in seiner Rede »Unser Schweizer Standpunkt« 1914 das Stichwort gegeben: »Eine Ausnahmegunst des Schicksals hat es uns gestattet, bei dem fürchterlichen Trauerspiel, das sich gegenwärtig in Europa abwickelt, im Zuschauerraum zu sitzen.« Und je mehr das Schweizer Drama ein modernes Drama wurde, desto sichtbarer ist diese nationale Existenz Erfahrung (das neutrale Draußen-Stehen und Zuschauen, aber ineins das solidarische Integrieren von außen her) in die individuelle Existenz Erfahrung des Dichters hineingenommen worden. Max Frisch besonders ist unter diesem Gesichtspunkt interessant. Ihre zugespitzteste Ausformung hat diese Haltung in seinem »Don Juan« gefunden und dann im Roman »Stiller«; dessen Hauptgestalt tritt an seine eigene Vergangenheit von außen her (gewissermaßen als Neutraler) heran, sieht sich aber vor dem Problem, diese seine eigene Vergangenheit zu integrieren.

Und nun ist es ein anderer Schweizer, Adrien Turel, der denkerisch den weltgeschichtlichen, zeitgeschichtlichen Horizont dieses Problems aufreißt, das Frisch dichterisch zeigt. Er schreibt: »Wie das Kind vor seiner Geburt die Gestalt der Mutter auf keinen Fall integrieren kann, vielmehr erst nach seiner Geburt, nachdem es ihr von Gestalt zu Gestalt gegenübergetreten ist, kann der Mensch, auch der Kulturmensch als Bürger eines viktorianischen Machtstaates, das Wesen der Menschheit nicht integrieren, solange er von Staat zu Staat, gleichsam noch innert der Menschheit je in einem ihrer Organe befangen ist.«

Die Befreiung von dieser Befangenheit sieht Turel in der Möglichkeit der Weltraumschiffahrt, »indem die Menschheit aus ihrem bisherigen, sich selbst abwürgenden Gedärme-Geschlinge heraustrete, um sich aus Sternenferne objektiv selbst zu erblicken und auf diesem Wege zu integrieren – freilich nur im Spiegel der Nuklearphysik, welche die reziproke Differentiation der astronautischen Integration darstellt«. Einfacher gesagt: Die Entwicklung der Kernphysik gibt dem Menschen die Möglichkeit, seine eigene Welt zu zerstören und von seiner Erde abzustoßen in den Weltraum. Dies bedeutet eine ganz neue Freiheitserfahrung, ein Gegenüber-Verhältnis zwischen Mensch und Welt, vergleichbar dem Gegenüber-Verhältnis eines Neutralen zu seiner Umwelt (die doch seine Heimat ist), aber auch dem Gegenüber-Verhältnis von Kind und Mutter nach der Geburt. Werden die Ergebnisse der Kernphysik geistig realisiert, bedeuten sie eine Selbstobjektivierung, Selbstneutralisierung der Menschheit.

Von handgreiflichen Problemen des modernen Theaters (etwa der Frage des Kostüms) hat die Betrachtung in die Räume geistiger Fernsicht geführt. Ob dieser Ausblick vom Thema abgeführt hat? Ich glaube nicht. Aber ich kann zum Schluß nur noch fragen:

Ob es wohl nicht gerade Sache des modernen Dramas ist, die Situation des in die Astronautik ausgebrochenen Menschen, der seine Welt von außen her erblickt, geistig vorwegzunehmen? Oder umgekehrt gefragt: wäre der Ausbruch des Menschen in die Astronautik nicht die physische Realisierung dessen, was die Dramaturgie des modernen Dramas geistig inauguriert: die Selbstobjektivierung des »Helden« im Sinne von Max Frisch, die Verfremdung im Sinne Bert Brechts, die Par-odie, wie sie (neben andern) Friedrich Dürrenmatt pflegt? Ist nicht in einer Epoche, die über die weltzerstörende Atombombe, aber auch über die Weltraumschiffahrt verfügt, das Verhältnis des Menschen zu seiner Erde genau dies: das Verhältnis des Schauspielers zu seiner Rolle?

So war es doch eigentlich eh und je auf den Brettern, die die Welt bedeuten: der Schauspieler integriert seine Rolle von außen her, so wie das Kind die Gestalt seiner Mutter.

Integration aber heißt – entgegen der Meinung unserer europäischen Technokraten – in schlichtem Deutsch doch wohl ganz einfach: Liebe.

Durch Liebe kann unsere Freiheit zur Ganzheit werden.

Freilich: Der Schauspieler kann seine Rolle auch zerstören.

KARL KROLOW · ZWEI GEDICHTE

ANDERE JAHRESZEIT

ALS ich mich einen Augenblick umwandte,
Ist sie den Reitern in das Land
Hinter dem Horizont gefolgt.
Jedermann wird dort sehen,
Wie sie mit weißen Zähnen lacht
Und in die Schoten heißer Früchte beißt
Oder sich mit dem numidischen Wind
Schlafen legt.

Als ich sie einen Augenblick vergaß,
Ist sie zu Jugurtha gegangen
Oder einem, der ihren Namen
Anders ausspricht, als ich es tat.

Sie hat mich in dem Augenblick verlassen
Als ich mich nicht mehr des Mantels erinnerte,
Den ich im schwebenden April
Für ihr Gesicht ausbreitete.

Fremde Männer werden das nun besorgen.
Aber es ist eine andere Jahreszeit ...

VERÄNDERUNGEN

ES hat keinen Zweck,
Lichter auf der Hand zu tragen.
Der Windstoß, der sie löscht,
Ist einleuchtender.
Die Barhäuptigen zählen
Im Mond die Minuten,
In denen ihre Andacht sinnvoll bleibt.
Da lächeln schon welche
Aus dem Dunkel.

Sicher ist jemand vorhanden,
Der die Goldenen Zeitalter
Auf den Nacken der Freundin schreibt.
Doch wird die Untreue
Nicht auf sich warten lassen,
Die sie an seiner Phantasie begeht.

So wird dafür gesorgt,
Daß die Veränderungen nicht zu langsam
Aufeinander folgen!

DER Alte stand in Hemdsärmeln vor dem Holzklotz, eingegraben bis zu den Knien in den Berg der Scheiter, der seit Stunden um ihn anwuchs. Er hatte schon am Morgen begonnen. Es war nichts anderes zu tun, und er hatte sich vorgenommen, bis zum Mittag zu arbeiten; gegen Abend wollte er das Holz in Säcke füllen, und der Junge sollte es ihm auf den Boden tragen. Aber dann, nachdem er drinnen in der kühlen Stube mit den anderen gegessen hatte, war er zurückgekommen, als die Sonne hoch über dem Hof stand und die Wand des Nebengebäudes den letzten Streifen Schatten zurückgenommen hatte. Obwohl er es gar nicht vorgehabt hatte, war er wieder vor den Holzklotz getreten, und sein Beil zersplitterte mit geduldigen und präzisen Hieben die Masse des Nachmittags.

Zuerst war er mürrisch gewesen. Er stand mit dem Rücken zum Haus; doch während er mißmutig zuschlug, sah er sich noch am Tisch sitzen, über den Teller gebeugt, um sich ihren verheißungsvollen Blicken zu entziehen, die seine Anwesenheit mißachteten. Ab und zu hatte er hilfesuchend zu dem Jungen hinübergesehen, der mit verbissener Miene aß. Ich werde ihn nachher fragen, hatte er gedacht, des Holzes wegen. Aber der Junge war unvermittelt aufgestanden und hinausgegangen, und inmitten des plötzlichen Schweigens am Tisch, das Empörung und Erschrecken enthielt, hörte er ihn die Treppe hinaufgehen. Für einen Augenblick dachte er daran, ihm zu folgen. Er sah sich, ein wenig keuchend vor Anstrengung, die Stufen hinaufsteigen und auf dem Bett eines unbekannten Zimmers sitzen, um eine Pfeife zu rauchen. Es war Jahre her, daß er zum letztenmal dort oben gewesen war; der Gedanke erschien ihm so unsinnig, daß er, sich erhebend, ein leises Kichern ausstieß. Er wußte, wie sie ihm nachsahen. Er kannte den mißbilligenden Blick seiner Tochter und die verächtlich-höfliche Haltung des schwarzhaarigen Mannes, und er begehrte auf: das ist mein Haus! Doch es nützte nichts. Er war alt und feig geworden, und sein schweigendes Aufbegehren war nutzlos.

Allmählich nun, nach den ersten Hieben, ebbte seine Schwermut zurück, und er achtete nur noch auf die kräftigen Schläge, und das langsame unaufhaltsame Anschwellen des weißen und baumrinden-

braunen Berges erfüllte ihn mit Gelassenheit. Er schlug das Beil in die schweren Klötze, zog sie herauf und zerteilte sie in schmale Scheiter, die nach Harz und Feuchtigkeit rochen. Er hatte das Haus hinter sich und bemühte sich, an nichts zu denken. Zuweilen ließ er das Beil sinken, schob mit dem Handrücken die Mütze zurück und wischte sich den Schweiß von der Stirn. Aber er fürchtete diese Unterbrechungen und beeilte sich, wieder in den alten Rhythmus zu verfallen, der die Zeit anfüllte und das Denken zerhieb.

Der Anfall kam plötzlich und mit großer Heftigkeit. Auf den Beilschaft gestützt, beugte er sich vor dem wütenden Ansturm des Hustens, der ihm das Blut ins Gesicht jagte und seinen Körper schüttelte und ihn zitternd und kraftlos zurückließ. Er saß auf dem Klotz und sah zu der Plankenwand hinüber, deren verblichen-schwarze Fläche vor seinem Blick tanzte. Sein Puls hämmerte laut und schnell, er hörte ihn im Kopf und im Hals und im Herzen, die Bretterwand flimmerte vor seinen Augen, und er dachte: so werde ich sterben. So wie jetzt. Jetzt.

Nach einer Weile atmete er wieder ruhiger. Dann stand auch die fahle Wand wieder still. Doch er hockte noch immer, ein wenig schläfrig nun, in der Helligkeit des Hofes und lauschte in die Stille hinein, die sich, Kreise ziehend, um ihn ausweitete. Manchmal drang, von der Straße oder von fernher, der Ruf eines Kindes zu ihm oder das Aufheulen eines Motors. Er lächelte und dachte: etwas hat sich verändert. Es war ihm, als hätte der Husten einen Widerstand in seinem Kopf zerfetzt und eine sanfte Strömung trüge ihn hinweg. Weitgeöffnete Stunde: Nachmittag, und Stille so tief wie Schlaf. Allein, ein einzig Überlebender, trieb er in der Zeit, und weder die vereinzelt Stimmen draußen noch das schrille Knirschen der Straßenbahn, die drüben, jenseits des Sportplatzes, zum Bahnhof einbog, vermochten ihn wahrhaft zu erreichen. Wie fern das alles, dachte er, wie verblaßt und fern und ohne Bedeutung, das Haus und die Anwesenheit der Zwei, ihre Gespräche und Blicke und ihre Verachtung, und die Teilstrecken des Tages, so scharf sonst begrenzt; nichts, was seine Einsamkeit berührte.

Er erhob sich und trat aus dem Holzhaufen heraus. Ein paar Scheiter bewegten sich kappernd und rutschten in den freigewordenen kleinen Krater. Er soll's mir auf den Boden tragen, sagte er sich, heute abend.

Und vornübergebeugt, mit baumelnden Armen, ging er auf das Nebengebäude zu.

Als er die Tür öffnete, fiel ein breiter Streifen Licht in den Raum, und gegen das mit schwarzem fadenscheinigem Tuch verhangene Fenster hin blickte er in die Woge flimmernden Staubs. Dann schloß sich das stickige Dunkel hinter ihm. Seine Finger tasteten sich die Hobelbank entlang; ihre rissige und holprige Fläche war von einer Staubschicht bedeckt, die sich anfühlte wie Fell; wie das Fell eines Tiers, dachte er in der Finsternis, weich und glatt. Mit einem leisen Ächzen hockte er sich auf den Boden und streckte die Beine aus. Die weichen nachgiebigen Bäuche von Pferden fielen ihm ein, die er zu Hause hatte striegeln müssen. Seine Hand kroch über den Boden und stieß gegen die Kiste, und er erinnerte sich der zwei Gäule, deren Leiber sich in dem engen Stall fast berührten. Die Flasche mit dem Kartoffelschnaps stand unversehrt in seinem Versteck; er holte sie hervor und entkorkte sie zwischen den Knien und dachte: als sei nichts inzwischen geschehen: Die Säge fraß sich kreischend durch die Bretter, und unaufhörlich drang vom Stall herüber der Geruch der Pferde und des nassen Strohs und vermischte sich mit dem des frischen Holzes und des Sägemehls, das gegen die Dielen spritzte. Aber er haßte die Pferde und ihren Geruch, der selbst in der Wohnung, die über der Werkstatt lag, hing, und indes er die Bretter zur Säge schleppte, wo sein Vater stand, träumte er vor sich hin: wie lange noch, wie lange noch ...

Er setzte die Flasche an die Lippen, trank einen Schluck und stellte sie hinter die Kiste zurück. Er kannte die veränderte Stunde. Er erwartete sie täglich. Abseits der immergleichen Tagesabläufe hockte er in seinem Schlupfwinkel, und während draußen, in der Helligkeit und Hitze des Hofes, träge die Zeit verrann, kamen wieder die Bilder herauf und reihten sich aneinander, die Gerüche und Empfindungen, von den Jahren zerbröckelt und dennoch so unzerstörbar, die Jahreszeiten und die Gesichter, und sie erfüllten sein Dahindämmern, bis der Schlaf ihn erreichte und mit sich nahm.

Ich hätte es ihm sagen sollen, dachte er.

Beilschläge drangen vom Hof herauf durch das offene Fenster, und er lauchte ihrem unbeirrbar langsamen Takt und kämpfte an gegen

die Ereignislosigkeit des Nachmittags, gegen die unendliche Masse der Minuten, die noch vor ihm lag. Es war ihm, als hätte er nicht länger die Kraft, zu warten. Ihm sollte ich es sagen, dachte er. Einem Mann. Er sollte hinuntergehen und den gleichmäßigen Rhythmus der Schläge anhalten wie den Pendel einer Uhr. Sie würden nebeneinander sitzen, wie sie es früher getan hatten, und sprechen, um die Zeit anzufüllen, und dann, nach einer Weile, würde er es ihm sagen: heute abend, nur dies: heute abend, und es wäre gut. Aber gleichzeitig wußte er, daß er es nicht tun würde. Er ging im Zimmer auf und ab, in dem schmalen Raum zwischen Tisch und Bett, er trat ans Fenster und sah über die leblose Fläche der Felder, und er stand vor der Wand und starrte auf die Tapete. Sie hatte ein wirrverschlungenes Blumenmuster, und er starrte darauf und überlegte und dachte, daß er es nicht tun dürfe, wenn er ganz sicher sein wollte. Der Alte würde ihn verstehen. Aber er mußte sicher gehen. Es durfte nichts wieder dazwischen kommen.

Er wandte sich um, ging zum Tisch zurück und bückte sich zum Rucksack nieder. Er zog die Schnüre zusammen, verknotete sie und dachte: wenn nur nichts passiert. Wenn nur alles gut geht. Er schnallte den Riemen fest und schob den Rucksack unter das Bett bis zur Wand. Von der Tür aus überzeugte er sich, daß er nicht gesehen werden konnte. Nun, da er unsichtbar war, ließ plötzlich seine Erregung nach, und in der unverhofft eintretenden Stille erschien ihm alles ganz einfach. Für einen Augenblick empfand er nur den Sommer, der ungebrochen hereinströmte. Schlafen, dachte er in seiner Erleichterung, am besten wäre es, zu schlafen, bis der Abend kam. Mit Bewegungen, die sich zur Langsamkeit zwangen, zog er Hemd und Schuhe aus und ließ sich aufs Bett fallen. Das Laken berührte leicht und kühlend seine Brust, und er streckte sich aus und zog das Laken über den Kopf, eine weiße dünne Hülle, die ihn verbarg, und er wünschte sich, er könnte nun so liegen bleiben und den Nachmittag verstreichen lassen, bis es Zeit war, aufzustehen. Er lag bewegungslos. Und wieder, wie an den anderen Nachmittagen, wenn er über einem Buch oder vor seinen Notizblättern saß, war es ihm, als sei er allein im Haus, in dem sie, ein jeder sich selbst überlassen, wie Untermieter hausten. Wie Untermieter, die nichts miteinander zu schaffen hatten. Dieses Gefühl des Losgelöstseins verließ ihn nie mehr. Er wußte, er würde hier niemals

wieder zu Hause sein. Stimmen drangen aus den Wohnungen, das Geschrei von Kindern, der Geruch nach Essen und Enge, wenn er das Treppenhaus hinaufging; aber er fühlte sich so verlassen, als sei er selbst ein Fremder wie die Flüchtlinge, die die Räume des Hauses bewohnten, und er empfand diese Einsamkeit als neuartig und beglückend.

Früher, fiel ihm ein, war es ihm schwer gefallen, allein zu sein. Das Bewußtsein von Geborgenheit und ein Behagen, das seine Sinne einschläferte, stieg in ihm auf, wenn er im Winter nach langen Waldläufen und Abfahrten über verharschte Steilhänge in die Stube trat, in der die Familie schon beim Abendbrot saß. Er erinnerte sich dieser Abende genau. Er erinnerte sich der dichten Dämmerungen im Spätherbst, wenn er mit wunden Knien und von der Kälte geröteten Schenkeln vom Sportplatz kam, verloren in der leblosen Straße nach dem Getümmel und Geschrei, das den grauen Nachmittag angefüllt hatte, und mit den dunklen Farben, der Kühle und Kahlheit eine tiefe berausende Trostlosigkeit ihn berührte, der er sich nicht gewachsen fühlte. Dies, dachte er, war das Wirkliche, das ihn immer erwartete. Es wartete auf ihn, wenn das Toben und das Gelächter zu Ende war, und es wartete draußen hinter den Fenstern, während er in der Stube saß, die warm war und hell und von Gesprächen belebt. Es wartete auf ihn, dieses Wirkliche: denn schon damals träumte er davon, fortzugehen, und in der Erschlaffung, in die er versank, regte sich Furcht und Scham und schlechtes Gewissen.

Das war noch während des Kriegs gewesen. Sie hatten die ganzen Jahre über nicht viel vom Krieg zu spüren bekommen, bis dann, ganz zuletzt, sein Vater eingezogen wurde und gleich darauf seine Großmutter starb. Seine Erinnerung hatte diese zwei Ereignisse zu einem verschmolzen. Plötzlich war alles anders. Das Haus füllte sich mit fremden Menschen, mit fremden Lauten und neuen Gerüchen, aber so dicht nun das Leben auch geworden war: etwas war für immer verloren. Es war verschwunden aus den Räumen und den Korridoren und dem Treppenhaus, und etwas anderes war an seine Stelle getreten, das das Aussehen und die Bedeutung der Dinge völlig veränderte. Die Stube, in der sie beim Essen saßen, schien, obwohl nun mehr Möbelstücke als zuvor in ihr standen, leer und zu groß für die drei Personen, die unverbindliche Gespräche führten, und eine Ein-

samkeit breitete sich zwischen ihnen aus, die sich hinter jedem Wort erneut schloß. Nun, angesichts dieser Veränderung, überkam ihn das, was er das Wirkliche nannte, wie ein Rausch. Abends hockte er in seinem Zimmer und dachte an seinen Aufbruch und an das Leben, das ihn erwartete. Musik drang durch den Fußboden zu ihm herauf, und er bildete sich ein, in einem fremden Haus zu wohnen, das er zu jeder Zeit verlassen konnte. Er fühlte sich losgelöst und dachte nur noch an eines: fortzugehen.

Fortgehen, ja: jetzt erreichte er ihn wieder, der Augenblick, so verloren inmitten der schweigenden bewegungslosen Fläche Zeit. Ungeduldig wälzte er sich unter dem Laken, das seine Körperwärme angenommen hatte. Da merkte er, daß die Beilschläge verstummt waren. Er wird in den Garten gegangen sein, überlegte er. Oder auf den Boden. Er wollte hinuntergehen und ihn suchen. Sie würden zusammen die Holzscheiter in Säcke füllen, und er würde jeden einzeln die schmale Bodentreppe hinauftragen, und die Kanten der Scheiter würden sich gegen seinen Rücken pressen. Der Alte war der einzige der ihn verstehen würde. Er hatte ihn immer verstanden. Manchmal hatte er ihm gegenüber auf dem staubigen Fußboden des Abstellraums gehockt, und der alte Mann hatte ihn einen Schluck aus seiner Flasche nehmen lassen und ihm von seinen Wanderschaften erzählt. Doch auch das war lange vorbei. Er wußte nicht, wie es kam: sie sprachen immer weniger miteinander, und zuletzt sprachen sie nur noch das Notwendige und verloren das Interesse aneinander. Vielleicht wurde es erst so seit der Zeit, da er zu bummeln begann und zuweilen eine Nacht lang wegblieb, wenn das Zigarettengeschäft es erforderte. Vielleicht hatte es auch vorher schon angefangen, er wußte das nicht genau. Er wich dem Alten aus, wenn er nach Hause kam, und noch mehr war er bemüht, seiner Mutter aus dem Wege zu gehen. Er beeilte sich, sein Zimmer zu betreten, wo nach nächtlichen Fahrten, nach vorteilhaften Geschäftsabschlüssen und Samstagsgelagen auf Tanzböden die Einsamkeit ihn erwartete, seine Bücher und Gedichte und seine Träumereien. Doch es war eine ungesicherte Einsamkeit. Wenn er im Dunkel am Fenster stand und in die Nacht hinaussah und mit der kühlen Luft eine verheißungsvolle Freiheit atmete, trat seine Mutter ein; das bleiche Gesicht am anderen Ende des Zimmers, dessen Züge ein unablässig genährtes Leid verwischte und in-

einander verschwimmen ließ, machte ihn hilflos. Er fürchtete sie. Er spürte, wie seine Erwartungen in eine männliche Welt hinter ihrer Anwesenheit verblaßten, und eine tiefe Abneigung regte sich in ihm gegen ihre haltlose Liebe, ihre Tränen und ihren aufquellenden Schmerz, der die Erinnerung an eine Vergangenheit zu beschwören versuchte, die er vergessen wollte. Doch er war schwach und sein Widerstand gering. So sehr er sich in den Stunden der Nüchternheit dafür verachtete: er wußte sich der inbrünstigen Verzweiflung dieser einsam alternden Frau ausgeliefert. Wenn er neben ihr auf dem Bett saß, die unangenehme Nässe ihrer Wange auf der seinen fühlte und ihre Körperlichkeit, die er früher nie bemerkt hatte, sich seinem Bewußtsein aufdrängte, rückte alles weit weg, der Tag, seine Zukunft, die Helligkeit seiner Träume, und sein Denken vermochte die Begrenzungen dieses Zimmers nicht mehr zu durchdringen.

Sie kam auch dann noch zu ihm, nachdem der Mann schon aufgetaucht war. An einem Sonntagnachmittag war er gekommen und hatte Bohnenkaffee mitgebracht und eine Flasche Cognac für den Alten. Sie saßen zusammen in der Stube und tranken Kaffee, wie sie es früher getan hatten, als die Familie noch beisammen war, und der Mann strich sich mit flacher Hand das schwarze Haar glatt und redete, ein wenig über die Tischkante gebeugt, in einem fort. Seine Haltung war korrekt und seine Stimme war korrekt, und nur seine Augen tänzelten ein wenig, wenn ihre Blicke sich begegneten. Er kam nach ein paar Tagen wieder und blieb zum Abendessen. Und dann kam er jeden Abend, und das Flüstern begann im Zimmer seiner Mutter, und der Alte legte still die Zeitung weg und ging hinaus in den Hof, und spät abends, als er schon im Bett lag, kam sie noch zu ihm herauf und bat weinend um Verständnis für das, was sie tat. Aber seine Augen flüchteten um ihr aufgequollenes Gesicht herum, und er wich ihr aus und fing an, ihr von seinen Schulsorgen zu erzählen. Das war in den ersten Wochen, nachdem er sich von der Schule abgemeldet hatte, und er hätte in seiner Verlegenheit ihr auch das gestanden, wenn es nötig gewesen wäre. Aber es war nicht nötig. Er wußte nicht, was er empfand, während er dieses trunkene Gesicht vor sich sah, in dem Glück und Verzweiflung ineinander verflossen; er wußte jedoch, daß nun alles entschieden war, und er war ihr dankbar dafür, ihr und dem Mann. Er war ihnen dankbar, daß sie es ihm so leicht machten.

Wenn es nur diesmal gelingen wollte, dachte er unter dem dünnen Laken. Das Haus schien ausgestorben, und er fürchtete dieses Schweigen und die langen Stunden bis zum Abend. Wenn sie nur nicht wieder käme! Er warf das Laken von sich und stand auf. Von der Bahnlinie herüber hörte er das leise Rauschen eines Zuges. Er wünschte nun, es wäre schon Abend, und er hätte alles hinter sich, das Haus und die Stadt, und er säße schon im Abteil, losgelöst, ein einzelnes Wesen, das keine Vergangenheit hatte. Ich will fort von hier, dachte er, und während er es dachte, kam wieder die Angst, und er sah sich nun über den Rucksack gebeugt, und nur eine Stunde noch, nur eine Stunde —: da stand sie im Zimmer. Ihre Augen hatten so schnell begriffen und wurden groß, vor Schreck zuerst und dann vor dem plötzlich hervorbrechenden Schmerz, und sie begann, ohne Frage und ohne Vorwurf, zu weinen. Er haßte sie in diesem Augenblick. Doch zugleich spürte er, wie seine Kraft ihn verließ, wie er erschlaffte und fortgetragen wurde von ihrer dunklen Frauenverzweiflung, die die Vorstellung nächtlicher Räume und schweißfeuchter Betten in ihm wachrief. Und nun, indes er noch die Berührung ihres unartikulierten Leids zu empfinden vermeinte, indes er sich einbildete, seine Mutter säße noch immer, ihn umschlingend, neben ihm auf dem Bett, um ihn für immer festzuhalten in ihrem weiblichen Dunkel, stieg die Panik in ihm auf, und er dachte: ich muß etwas tun. Ich kann nicht mehr warten, dachte er. Er dachte: ich muß endlich fort von hier.

Er wußte nicht, ob er geschlafen hatte. Jetzt fühlte er wieder die Schläge seines Herzens, so rasend und stark wie nach einem Anfall, und wieder dachte er: ich sterbe. Jetzt. Die Wände neigten sich über ihn, wogten zurück und stürzten sich erneut ihm entgegen, die Beklemmung ergriff ihn und verging, und er wünschte, er wäre nicht allein in diesem Dunkel, dessen stickige Wärme ihn bedrängte. Doch er war zu schlaff, um aufzustehen, und er blieb auch dann wie gelähmt hocken, als die Atemnot und der Schwindel ihn verließen und die Angst von ihm wich. Trotz seiner körperlichen Trägheit fühlte er sich so frei wie zuvor, und sein Denken bewegte sich nun eindringlich und schnell, und während er in den Raum hineinsah und sein verständnisloser Blick über dämmrige Gegenstände schweifte, tauchten wieder die Gesichter auf, die Landstraßen, die er entlanggegangen

war und die Städte, in denen er gelebt hatte. Nun sah er sich wieder, wie er das Haus verließ, fröstelnd im fahlen Morgen, und seine Schritte waren so leicht, als wären sie die ersten eines völlig neuartigen Schreitens, das keine Erinnerungen und keine Ziele kannte. Nun wieder marschierten sie auf der schnurgeraden belgischen Landstraße, und die Pappeln hoben sich schwarz ab in der Dämmerung, und der Abend kam und die Nacht, und sie marschierten immer noch, sie wollten nach Brüssel. Und dann war da wieder die Sonne, die durch den Nebel drang, und er hatte nun schon die eintönigen Vorstadtstraßen hinter sich und das Durcheinander von Bahndämmen, Holzplätzen und Fabrikhöfen, auf denen Schrott gehäuft war. Er liebte die Stadtränder, die sich gegen das Land abgrenzten, das Halbfertige von Mauern und Eisenkonstruktionen, in das kahles Geäst sich drängte, und die Baustellen mit ihrer aufgeworfenen Erde, der ein kräftiger Duft entströmte, wenn der Himmel sich nach einem Frühjahrsregen lichtete. Es war der gleiche Duft und dasselbe sanfte Licht, als sie durch das nackte Birkenwäldchen schlenderten, sie gingen nicht mehr so dicht nebeneinander wie zuvor, und dann spürte er, wie Ungeduld seine Feigheit verdrängte, und während er seinen Arm um ihre Taille legte, suchten seine Augen nach einer trockenen Stelle, wo sie es tun könnten, ja. Das war am letzten Tag. Er wußte nicht mehr, was ihn so plötzlich von Frankfurt aufbrechen ließ, wahrscheinlich hatte er es nie gewußt. Denn dort hatte er wahrhaftig ein lustiges Leben geführt, mit Jule Ortmann, der mit ihm in der engen brutheißen Dachkammer hauste, mit Wilhelm dem Säufer und August Siegel, der hatte Marx gelesen und wartete auf die Revolution. Aber er verließ alles, was er dort hatte, die Freunde und seinen Verdienst und die nächtelangen Gelage und zuletzt das Mädchen, und er ging fort, wie er es immer wieder getan hatte: er war von Hamburg fortgegangen, weil er da in eine schmutzige Sache geschliddert war, und in Köln, da hielt er es vor Einsamkeit nicht mehr aus. – Aber die anderen Städte? Und warum war er von der kleinen Stadt an der holländischen Grenze aufgebrochen, in der er am glücklichsten gewesen war? – Ja, Brücken abbrechen, immer wieder, und die unsichtbaren Lasten von sich werfen, die sich häuften, je länger er blieb. Und er warf sie weg und ging, bis er müder wurde, zögernder, hoffnungsloser und seine Bewegungen sich verlangsamen und schließlich versickerten im Sand

wohleingeteilter Tage, die keinen Geschmack mehr hatten und keine Farben. Ja, dachte er, keine Farben mehr und keinen Geschmack. Sein Puls hämmerte schnell, setzte aus und raste weiter im gehetzten Takt einer Uhr, und er dachte: Geschmack der frühen Jahre; Duft, der aufstieg aus den Stunden und Dingen: Und sie standen wieder an dem niedrigen Fenster des Dorfgefängnisses und sahen auf den welkenden Garten, hinter dem das Feld begann und nicht mehr aufhörte, und der Geruch von feuchter Erde und fauligem Kartoffelkraut kam herein, als sie an jenem Abend auf ihren Pritschen lagen und sich über den dicken Gendarmen lustig machten. Das war Fränzchen Anschütz, und sein ganzer Körper schüttelte, wenn er lachte, und seine Augen waren nur noch Schlitze, aus denen die Tränen herausliefen. Er hatte kurzes Stoppelhaar, genau wie der Unteroffizier aus Weimar, der kam aus dem Schützenloch gekrochen und hatte plötzlich den Gesichtsausdruck eines Schafs, und es roch nach aufbrechenden Knospen, nach Geschlecht und nach Ewigkeit, und das Schafskopfesicht glotzte ihn so verwundert an, daß er lachen mußte, und es war das Gesicht eines Toten. Und Kaffka nun, der einen so komischen Kopf hatte, eingebeult an der Stirn, und dazu rotes Haar; aber die Weiber mochten ihn, und so sorgte er dafür, daß sie Unterkunft fanden, wenn es dunkel wurde. Er jedoch lag oft im Freien, wenn er allein war, und oftmals, wenn die Kälte ihn nicht schlafen ließ, raffte er sich wieder auf, wohin nun, wohin, und er lief durchfrozen weiter und versuchte seine Müdigkeit zu vergessen. Merkwürdig, so die Nacht zu erleben und die ersten Zeichen des bleichen schlüpfrigen Morgens, als gäbe es keine Menschen, Eiszeit, Urzeit, alles sehr fern und sehr kalt, und nur er, der sich einsam weiter trug, um die Morgenröte zu erwarten. So wankte er durch die Straßen, bis er zu schlapp war, um weiterzugehen, und dann ließ er sich einfach hinfallen, irgendwo, und sah zum Himmel auf, der aber war in Bewegung geraten und kreiste vor seinem starren Blick, und die Bäume stürzten sich ihm entgegen und die Häuserwände neigten sich, wankten, brachen lautlos zusammen, und die Straße öffnete sich, um die Erdmassen herausquellen zu lassen, und im ersten Morgengrauen stürmten sie die Vimy-Höhe hinauf, über den glitschigen Boden, aufgewühlt von Granaten, und sie stürmten keuchend, keines Gedankens fähig, dem Hügelkamm entgegen, hinter dem ein Himmel anstieg, so nackt und so fahl, und

Paule Zimmer fiel neben ihm und der Leutnant mit dem Baby-
gesicht und Ludewig, der Feigling, und die anderen alle, sie stürzten
nieder und einige schrien, und sie rannten atemlos, besinnungslos das
ansteigende Gelände hinauf, dessen Linien und Flächen durcheinander
torkelten wie vor den Blicken Fiebernder, und sie fielen neben ihm
und vor ihm, und dann lief nur noch er, lief keuchend mit seiner
letzten Kraft, die Augen geschlossen, und er hatte Angst, ja, dachte
er, ich habe Angst, Angst, und dann stürzte auch er, und sein Puls
pochte dröhnend in der Dunkelheit.

Er war schnell gelaufen, das Treppenhaus hinunter und über den
Hof. Er wollte der Reue über seinen Entschluß zuvorkommen und
lief deshalb, ohne sich zu besinnen, durch die Gerüche und Stimmen
hindurch, die aus den Wohnungen kamen. Nur über den unteren
Treppenabsatz ging er langsam, und während er sich bemühte, leise
aufzutreten, hörte er hinter der Tür die Stimme seiner Mutter, vor-
wurfsvoll-zärtlich, und darauf die des Mannes und sein unterdrücktes
Lachen. Er konnte nicht verstehen, was sie miteinander sprachen. Er
stolperte die Stufen hinunter und trat ins Freie. Der Hof lag ver-
lassen in der Sonne. Es schien ihm, als sei die Stille hier noch dichter
als im Zimmer, und als sei es allein seine Bewegung einem Ziel ent-
gegen, mit der er ihrer lähmenden Starre widerstand. Das Beil lag auf
dem Holzberg, er nahm es auf und wog es in der Hand. Vielleicht ist
er in den Garten gegangen, überlegte er. Er hieb das Beil in den Klotz
und ging weiter. Er betrat die Werkstatt ohne Zögern. Im Augen-
blick des Eintretens erkannte er die ausgestreckten Beine, die hinter
der Hobelbank hervorragten. Dann stand er im Dunkel und erwartete
den erschreckten Laut eines plötzlich Erwachenden. Kein Geräusch
drang in diesen verhangenen stauberfüllten Raum. Seine Abgeschlos-
senheit erinnerte ihn an die Höhle in der Flußböschung, in der er als
Kind gehockt hatte, geborgen vor der sonnenüberfluteten Leere, um
in der braunen Dämmerung seine phantastischen Träume zu spinnen.
Hier würde es ihm leicht fallen, zu sprechen. Diese Werkstatt, mit dem
Gerümpel, das sie enthielt, den Kisten, verstaubten Möbelstücken und
Gegenständen, deren Bestimmung sich kaum mehr erraten ließ, schien
ihm ein Ort, weit entfernt vom Haus und unberührt von seiner
Atmosphäre, in der die Worte erstorben waren.

Nun vermochte er die verschwommenen Umrisse von Dingen wahrzunehmen. Er ging auf die ausgestreckten Beine zu, bückte sich und berührte die Schulter des Alten. Er schlief; sein Kopf war auf die Brust gesunken. Der Junge schüttelte ihn leichthin, und als er nicht reagierte, schüttelte er ihn ein wenig stärker. Der Alte bewegte seinen Oberkörper nach vorn, verharrte einen Augenblick regungslos und ließ sich dann plump zur Seite fallen. Sein Kopf stieß gegen die Kiste und kippte sie um. Eine Flasche holperte über unebene Dielen gegen die Wand und rollte in den Raum zurück. Der Geruch von Fusel stieg auf, die staubige Dunkelheit würzend. Der Junge war erschreckt aufgesprungen. Doch er begriff erst, als er sich, zitternd und fassungslos, über die verkrümmt liegende Gestalt beugte und in ein Paar Augen sah, das leer zur Decke hinaufstierte; und unwillkürlich, als sei das Verhängnis wirklich dort oben verborgen, torkelte, rückwärtsgerichtet schon, auch sein Blick über dämmriges Weiß, bevor er die Tür aufriß und in die Helligkeit trat.

Gegen die Tür gelehnt, sah er blinzelnd über den Hof, zum Holzhaufen hinüber und zur Plankenwand, hinter der, mit den Feldern und der Straße und den langen Häuserreihen, eine andere Welt begann. Die weiße Gestalt seiner Mutter, ihre entblößten Arme tauchten hinter dem Küchenfenster auf und verschwanden. Es war die gleiche Stille wie vorhin, die ihn umgab. Massen von Rot bewegten sich kreisend vor seinen geschlossenen Lidern, und wenn er die Augen öffnete, sah er auf die gleichen Dinge wie vorhin, auf dieselben unveränderlichen starren Dinge, und er dachte: nein. Vielleicht ist er in den Garten gegangen. Er wird auf dem Boden sitzen und schlafen.

Er war sich keines Entschlusses bewußt: plötzlich kniete er wieder neben dem Alten. Verzweifelt mühte er sich ab, den Körper aufzurichten, er zerrte an ihm und umklammerte ihn mit seinen Armen. Aber er ließ ihn zurückfallen, als er in den glotzenden Blick sah, und seine zitternden Hände legten sich auf das alte Gesicht. Nein, dachte er, nein, nein. Er strich mit den Fingerspitzen über die grobporige Gesichtshaut, er tastete sich über die Falten und die starken Brauen und die tiefen Furchen in der Stirn. Da fiel ihm ein, was er gelesen oder gehört hatte: zaghaft und ungewiß, ob er es richtig mache, drückte er mit Daumen und Zeigefinger die Lider herunter.

Während er neben dem Toten hockte, stieß sein Fuß gegen die Flasche. Er nahm sie auf und setzte sie an die Lippen. Sie enthielt noch einen tüchtigen Schluck, und er trank die scharfe Flüssigkeit in einem Zug und fühlte, wie sie in seinem Magen brannte und sein Denken befreite. Er beugte sich dicht über das unbewegte Gesicht. »Hör zu«, sagte er laut und sah es mit einem Stirnrunzeln an, »hör doch mal zu«, schrie er, »hör doch zu ...«

Als er sich, vom Weinen erschöpft, gegen die Wand zurücklehnte, empfand er nur noch eine maßlose Verwunderung. Er war ausgehöhlt und stumpf. Jetzt hier, dachte er, ich. Und es ist keine halbe Stunde her, daß ich noch in meinem Zimmer gelegen habe. Ich habe es ihm sagen wollen, aber ich hatte Angst. Vor einer halben Stunde war das. Und jetzt hier, ja, ich, so ist das. Er sah gegen das Fenster hin, hinter dessen schwarzem porösem Tuch das Licht wogte, unfähig, mehr als ein Geriesel durch den Widerstand sickern zu lassen, und indem er seinen Blick gleichgültig durch die Dämmerung schweifen ließ, dachte er ganz ruhig: Vor einer halben Stunde. Gut. Das ist vorbei. Du mußt hineingehen und es ihr sagen. Du mußt deinen Rucksack auspacken. Ja, das wirst du wohl jetzt tun müssen, nachdem dies geschehen ist. Dies hier. Nachdem dieser Tod geschehen ist.

Seine Augen wanderten über die getünchten Wände, über unförmige Klumpen von alten Kleidungsstücken, die, eines über dem anderen, an den Nägeln hingen; er sah mit leerem Blick auf gestapelte Kisten, in denen sich Flüchtlingsgut befand, auf Stoffballen und auf die Hobelbank und das Bündel hellholziger Stangen, die einmal zu Besen und Schaufeln gehört hatten, und dann sah er wieder auf den Leichnam vor ihm und dachte: gerade er, von dem ich es am allerwenigsten erwartet hätte. Und gerade jetzt, da ich es ihm sagen wollte. Was sagen wollte? Das ist vorbei. Steh auf und geh und sag es ihr.

Wieder blendete ihn das Licht, als er hinaustrat, und mit seiner Grelle, vor der er die Augen schloß, überfielen ihn die Gedanken, das Bewußtsein dessen, was wirklich geschehen war und was noch geschehen werde, und er wußte nun, daß er für immer aufgegeben hatte, was er vor einer halben Stunde noch wollte. Es ist vorbei, sagte er sich, es ist nun für immer vorbei. Langsam ging er über den Hof zurück zum Haus und stieg die Steinstufen hinauf. Vor der Wohnungs-

tür zögerte er. Es war still drinnen, und als er die Klinke herunterdrückte, gab die Tür nicht nach. Nun spürte er, wie etwas aus seiner Resignation aufstieg und sich in Bitterkeit verwandelte und dann in Haß und dann in Verachtung. Und dann ebbte auch dies wieder zurück, und er fühlte sich unvermittelt frei und nahm langsam die Hand von der Klinke, und während er leise die Treppe hinaufschlich, rasten seine Gedanken ihm voran, und sie waren erfüllt von einem wilden Triumph.

WER zuletzt
hier stirbt
wird das Samenkorn der Sonne
zwischen seinen Lippen tragen
wird die Nacht gewittern
in der Verwesung Todeskampf.

Alle vom Blut
entzündeten Träume
werden im Zick-Zack-Blitz
aus seinen Schultern fahren
stigmatisieren die himmlische Haut
mit dem Geheimnis der Qual.

Weil Noah's Arche abwärts fuhr
die Sternenbilderstraßen
wird
wer zuletzt hier stirbt
den Schuh mit Wasser angefüllt
am Fuße haben

darin ein Fisch
mit seiner Rückenflosse Heimwehsegel
die schwarz vertropfte Zeit
in ihren Gottesacker zieht.

Lex. Stichwort: Chidher (Chidr, Chissr), arab. »der Grüne«, Figur aus der islam. Mythologie, Wanderer im Planetenraum, besucht alle 500 Jahre die Erde, um den Gläubigen beizustehen.

CHIDHER: 500 Jahre im Turnus, ich besuche Planeten, Venus, Mars, alle, und mit dem Kreuz nach oben »Erde«. Vondraußen-Flug interstellar, jetzt Aufenthalt, Vergangenheitsregister, Zwischenraum, das Wo- und Wiewein dieses Jetzt. Einordnungen, Gespräche der Lebenden, Befragung der Toten, Betausten der Apparaturen und die Ameisenordnung der Schnellstädte. Nicht nur die Zeit vergangen, fort im Schritt, à-la-mode-Gewinne gegen gestern, sondern auch Distanz ein wenig überwunden zu dem letzten, schwarzen Stein, Kaaba aeternitatis.

Dieses der Abschnitt-Teil, wo sich die dunklen Punkte ballen, Fliegenschmeiß auf Mercator-Karten hin gestreut, gefranst und in die Landschaft vorgefressen.

DER ANDERE: Wir haben alle viel zu große Augen. Die finstren Ecken der Zimmer im Lampenschein, die Schwärze der Straßen neongewürzt. Retina mutiert und astigmatische Farbempfindlichkeit, alle Optik quer, Glimmerhaare der Seele und Schauer ins Gehirn, so assoziieren sich die Wege in Vorgang und Ergebnis? Der Haß auf den Stadtwürfel und Lobpreis der Natur, immer: »Wo ich nicht bin, ist das Glück«?

DER ZWEITE: Ich, der Knecht. Tag um Tagwerk. Fünf Uhr früh die Mehlsuppe, Speck und Ei, das flache Brot geschnitten vor der Brust. Im Stall die Tiere, Brodem, sanfte Schnauzen von Kuh und Kalb, der feuchte Blick des Mutterpferds, zärtlich die neugeborenen Ferkel in der Lederhand, nebenan im Kober rumort der Eber voller Eifersucht. Dunkel der Morgen vor dem Spinnenfenster, verträum-

te Hufe noch, doch auf dem Fell der Stuten juckt der Hengst. Die beiden Mägde schwatzen lachend in die Milch der Eimer, und mauzend streicht die Katze an den Rücken hin.

CHIDHER: Dieses der Abschnitt-Teil.

Aufschwing' ich mich im siebten Bogen, im siebten Kreise und steiler zur Ekliptik – zur Himmelswand wie kleine Mädchen über Eck den Ball –, ich such' den Berg im blauen Weiß.

DER ZWEITE: Die Arbeit auf dem Feld, die Pferdehinterbacken nicken vor dem Pflug, und brechend ächzt die Erde auf. Die Krähen, Raben in den Furchen hinterher, und oben singt der Lerchendom im Morgengrün. Der Hund beriecht die Grenzen seines Felds und scheucht, was irgend fremd für uns sich nähert. Dann Frühstück aus der Hand, aus blauer Korkenflasche Milchkaffee. Dem Hund ein Brocken hin, die Pferde mahlen ihren Häcksel klein. Am Hügel, drüben bei dem Gut, seh ich die Trecker aufwärts ziehn, das Echo trägt den Lärm herbei, mein Hund bellt gern die toten Tiere an. Kein Dünger dort, nur weiße Pestilenz fabriknen Staubs (wie diese Leute dieses Brot nur essen?), kein Hund, die Lerchen flattern ab, und scheel sehn hin die Raben, alles was, da kreucht. Ich rauche meine Pfeife.

DER ANDERE: Kein Morgen in der Stadt, der Morgen ist ein Mittag. Der späte, schlechte Schlaf, Mißmut. Der Griff zur Zigarette, entkeimte Milch zum Ausgleich, denn nüchtern sein ist arg. Das Bad mit Kiefernadeln angereichert, und Frühstück dann mit Zeitung und Tomaten-Juice. Die Post, was alles so gekommen ist, die Tulpenzwiebel-farbk-lame, elektrische Rasierer jedem Haushalt, das Postscheckamt, zwei andere Ämter wollen auch etwas, nur das Erwartete blieb aus; auch ein Privatbrief lieb und nett, ein großer Umschlag voll Beruf (der kostet wieder Zeit!), nach dem Kaffee sieht alles besser aus, der Tag läuft an, und draußen ist das Wetter. Der fällige Spaziergang durch die Sonne, falls sie scheint, zum Wohl der Lungen und der andren Glieder, auch gegen Geistes-schaffer-hämorrhoiden die gängigen Karrees. Zur Dämmerung endlich Mittag, die Mahlzeit, Fleisch, Gemüse, Obst zum Schluß nebst Käse. Das Licht

geht an zur Arbeit, die Augen werden groß normal, Herz fit, Gedanken konzentriert, die Firma wird zufrieden sein.

CHIDHER: Ich such' den Berg im blauen Weiß:

Wo – anders – sich das Meer beruht im Atem roter Sonne, die Tundra wellt und Steppe weht, sehr alt beugt sich das heitre Gras; am Rand des Brotes brüllt der Mohn, aus frommen Kelchen läuten immer noch die Blumen, und stolz bewacht der Pelargon den Tod; im Eise schleicht die Robbe an der gelbe Bär, im Morgenrot erstirbt der Schaum, der Nebel zieht zum Wald, die Brüder ohne Zahl umarmt der Baum, und Fische treiben heim gemächlich in das kühle Tief; die Würmer klopfen an den Tag und speisen irdisch Mahl, geschärften Auges schwingt sich ab der Vogel von dem Ast, und murrend wacht der Stein:

Hier ist es gut.

DER ZWEITE: Durch Sommer hin zum Herbst, die Hände kommen nie zur Ruh, der Bauer rechnet und die Bäu'rin stöhnt. Dann Winter, viele Zeit im Haus, gemach und still bereitet. Die Mägde spinnen nach der alten Weise die Lieder um den Herd, der Schnee verklebt die Fenster warm, mit krummem Finger lesen wir die Bibel. Im Dachgebälk die Trauer, die Söhne sind gefallen, die eine Tochter ging zur Stadt. Nun stirbt dies alles seinem End' entgegen.

DER ANDERE: Die Firma wird zufrieden sein.

Vor dem Balkon inzwischen Nacht, hinter den Pappeln ohne Laub blitzt klar der große Bär. Zum Abendbrot Belag und Tee, hygienisch Vollkornbrot für gute Zähne. Theater dann, ein Lichtspielhaus, Konzerte, wie es gerade kommt, Bekannte und Begrüßung. Danach ein Gläschen irgendwo, Kontakte mit der Wichtigkeit von Leuten. Die Worte hin, Bemerkung aufnotiert, die Nummer dieses Telefons wird später viel benutzt. Zur Mitternacht daheim, der Tag beginnt. Das Auge weit geöffnet und wachen Geists im Sessel auf das Eigentliche hin. Auch zwischendurch ein tiefer Atemzug auf dem Balkon, der Bär hat sich gedreht, die Stille wächst. Das Sein west vor sich hin, umgreifend schwimmen Horizonte auf, und in dem Denken wölbt sich auf zu grüner Größe, gebuckelt, viel zu

groß für diesen kleinen Raum, geballt die Kraft, die dieses sonst nicht leistet. Mit rechter Hand der Griff zum Wein, grüngelb und schwer, zur Linken flüstern fern die Reihen meiner Bücher. Die Bilder an der Wand gewinnen Wirklichkeit, die Farben fremder Brüder leuchten alle Formen aus, zur Nacht gemalt und gleich erlitten. Narziß im Spiegel – dies das Wort? So warte, bis das Wasser schauert, ein Käfer dir das Antlitz schnell zerstört.

CHIDHER: Hier ist es gut.

Ich laß' mich nieder, steh' und bleib' für eine Zeit, die keine ist. Hier, fernab, hinfort und ausgesetzt, verschneet und aufgestellt zum Himmel die Kontur, einsam die Füße in den blauen Blumen, krumm der Rücken, gekrümmt die Wölbung meines Beins, in großer Unschuld das Geschlecht. Die Nase hingespitzt (noch spitzer, als sie letzters war), und Mund verschlossen zu dem Wort. In Rot getaucht, das Auge oben hin. Riesig der Rücken hochgebaut, die Dome zu ertragen, den Hammer Donars, Mahmeds Zorn, der Tausendhänder Mühlgebete, den Dunst von Räucherwerk und sonde Totempfähle andrer Riten, Gewicht von Myriaden frommer Bücher, und die Sichel von dem einen, endlos' Krieg. Mein Rücken trägt, wie Hand sich hinstreckt, den zu laden, der nie kommt, die Hand gibt hin sich selbst und warnt die Stärke meiner Schulter, Geduld zu üben, sanft zu sein, zu sparen für den einen Schlag, wenn nichts mehr anders hilft. Der plumpe Körper dann, geblockt und oft sich selbst zu schwer, nicht ohne Grund ist ihm das graue, karmesine Grün zu tragen aufgegeben. Ich steh' inmitten aller blauen Blumen, die von den Kindern hin gemalt, den abgenutzten Fuß umschließen. Sie blühen noch.

DER ANDERE: Das Antlitz fort? So warte, die Käfer eilen schnell vorbei. Dem eignen Schneckenhaus jedoch entrinnst du nie, und willst du dennoch wachsen, zerbricht der Schutz vor Kälte, Fremdsein, und jeder Feind legt schnell die Pfeile ein. Doch gibt es keine Wahl, ein andrer wählt für dich, ein andrer, der du selber bist.

Der grüne Schimmer aber wächst und wächst, weit aus greift deine Hand und bietet sich dem steinern Meer. Den Buckel krumm zur Ahnung Last und aufgestemmt die Beine 'hie muß ich bestehn', wie ist

das alles zu ertragen? Jedoch solange ich noch die kleinen Blumen weiß, die Kinder mir zu Füßen aufgemalt –
Wir haben alle niemals viel zu große Augen.

DER ZWEITE: Ich, der Knecht. Doch nächtens still in meiner Kammer, dann steht es auf und macht sich göltig, dann schäumt das Blut, ich dehne mich und werde felsengroß, grün aufgebäumt, und reiche mit der Faust auf in den Himmel. Die Zwergenkammer, viel zu klein, mit Bett, verzognem Schrank, ein Tisch für seltenen Brief an den, der lange tot, der Stuhl verwackelt, hinter Wänden Mäusefraß. Leg' ich mich hin zum Schlaf, die halben Träume lassen keine Ruh': das Feuer-Rad berollt den Himmel, im Krampf verenden Vogel, Blume, Baum; drainierte Ernte krankt am Halm, aus schöner Luft gekünstelt Mist speit geile Triebe aus, und hämisch lacht das Mutterkorn; in schneller Reihe fix bereitet, errafft die Ernte tausendfach die gelb-blau-rote Ungetüm-Maschine, im stählern Mahlstein hingeschrotet verfrißt das Vieh, und aufgepäppelt Sturzgeburten gestopft zu städtischer Wurst mit Zauberelexieren aufbereitet. Ich will den Traum vergessen, tu' meiner Tage Werk, das Alter zählt, es wird noch jede Zeit durchdauern. Bis dahin ist es schön. Ich reiche immer meine Hand, mir ist es gleich, ob ihr sie wollt. Ich geb' sie hin, wer fühlen will, der nehme. In meiner Kammer schlaf' ich gut, ich werde aufstehn, wenn die Zeit es fragt. Ich werde sein und säen, gehen, ernten, das Grün wird mich nicht biegen. Ich bin. Ihr werdet nie verwinden, daß ihr in toten Dingen fremd geworden seid.

CHIDHER: Sie blühen noch, die Blumen. Ich wage nicht, die blaue Rührung zu zertreten. Ich bleib', ich steh', um erst das Welke, Ausgereifte zu guter Zeit zu überschreiten. Solange noch – Der tausend Jahre Hälfte geht dahin in einem Atemzug, und ohne Angst ist jede Zeit an diesem Ort, da Chidher in Geduld und gleicherweis' die Dinge dunkler färbend sich in des Schweigens Grün umlieben.

MARIE LUISE KASCHNITZ

WER FÜRCHTET SICH VORM SCHWARZEN MANN?

SPRECHER: Die folgenden Szenen spielen in einem Miets-
haus am Rande der Stadt. Das Haus ist alt und verwahrlost. Im
Parterre wohnt links der Hausverwalter, rechts der Kriegsbe-
schädigte Wendland mit seiner Frau. Im ersten Stock rechts der
Handelsschullehrer Rübsamen und Frau Rübsamen, links das Ehe-
paar Redlich. Die Mieter des 2. Stockwerks sind der Kaufmann
Müller mit Familie und die Witwe Schwerbruck mit ihren Kindern.
Im 3. Stock wohnt die Büroangestellte Nelly Dietrich mit ihrer Mut-
ter, die vorübergehend verreist ist. Auf dem selben Stockwerk hat der
Student Georgi bei der Familie Hörnle ein Zimmer gemietet. Es ist ein
dunkler Tag im Herbst. Auf einem nahen Schulhof spielen Kinder.

EINE KNABENSTIMME (*aus voller Kraft*)

Wer fürchtet sich vorm schwarzen Ma-annn?

VIELE KINDER (*rennend laut durcheinander schreiend*)

Nie – mand...

1. Szene

(*Geräusch von Tellern und Bestecken*)

ANNI: Schmeckt dir das Essen nicht?

RÜBSAMEN: Doch. Aber ich muß bald gehen. Ich hab heute noch drei
Privatstunden zu geben.

ANNI: Und wann kommst du nach Haus?

RÜBSAMEN: Ich weiß noch nicht, Anni. Warum?

ANNI: Wir wollten doch ins Konzert.

RÜBSAMEN: Hab ich das gesagt? Heute? Nein, heute geht es nicht. Ich
muß am Abend noch Hefte korrigieren.

(*Man hört von weit weg Klavierspielen, langsam, stümperhaft: Schumann,
Von fremden Ländern und Menschen*)

Vielleicht morgen.

ANNI: Immer morgen. (*Pause*) Wo ist das?

RÜBSAMEN: Wo ist was?

ANNI: Das Klavierspielen.

RÜBSAMEN: Ich weiß nicht. Irgendwo im Haus.

ANNI: Bei uns im Haus hat niemand ein Klavier.

RÜBSAMEN: Vielleicht doch. Anne, wo ist meine Mappe?

ANNI: Nur Wendlands im Parterre haben ein Klavier. Aber sie spielen nicht. Sie haben gar keine Noten. Sie sind auch den ganzen Tag nicht zu Haus.

Gehst du schon? Du mußt deinen Schirm nehmen. Es regnet.

RÜBSAMEN: Es regnet und ist kalt. – Macht dich das nervös, das Klavierspiel?

ANNI: Ich weiß nicht. Es klingt so sonderbar. Wie wenn ein Kind spielt. Ohne Noten. So aus der Erinnerung. Ich möchte gern wissen, woher es kommt.

RÜBSAMEN: Vielleicht haben Wendlands Besuch?

ANNI: Ich kenn das Stück. Ich weiß, wie es heißt.

RÜBSAMEN: (*zerstreut*) Ja? Und wie heißt es, Anni?

ANNI: Von fremden Ländern und Menschen.

RÜBSAMEN: Den Regenmantel zieh ich lieber auch noch an. Eine Reise, sagst du?

ANNI: Eine Reise, die nie gemacht wird.

2. Szene

FRAU HÖRNLE: Kalt ists da, auf dem Speicher, und riecht nach Winter.
Spannen wir die Leine?

FRAU REDLICH: Ja. So, und so, und so. Und jetzt dort hinüber.

HÖRNLE: Da ist nichts. Der Haken ist abgebrochen.

REDLICH: In dem Haus ist alles entzwei.

HÖRNLE: So ein alter Kasten ist das. Wenn der Wind geht, klappern die Ziegel. Wohin jetzt?

REDLICH: Dort in der Ecke ist noch ein Haken.

HÖRNLE: Dorthin geh ich nicht. Da ist es zu finster. Da könnt' einer stehen.

REDLICH: Wer?

HÖRNLE: Irgend einer, der was im Schild führt. Der von unten vielleicht. Von Wendlands. Wissen Sie nichts?

REDLICH: Ich weiß nichts.

HÖRNLE: Auch nicht, daß die Wendlands Besuch haben?

REDLICH: Besuch ist doch was Schönes. Eine Abwechslung. Vorige Woche...

HÖRNLE: Es kommt darauf an, wo er herkommt, der Besuch. Ob er aus Amerika kommt, mit Gepäck. Oder –

REDLICH: Oder was?

HÖRNLE: Es gibt auch welche, die bringen nichts mit. Die muß man noch auffüttern. Weil sie so lang nichts zu essen bekommen haben als Suppe und Brot.

REDLICH: Suppe und Brot gibts im Zuchthaus.

HÖRNLE: Ich hab nichts gesagt. Aber begegnet bin ich ihm, dem Besuch. Auf der Treppe. Gestern.

REDLICH: Ja – und?

HÖRNLE: Ein Junge ist es.

REDLICH (*enttäuscht*) Ach so. Ein Kind.

HÖRNLE: Kein Kind. Sechzehn oder siebzehn Jahre alt. So große starke Hände hat er. Zugreifen können die. Um die Kehle greifen und drücken.

REDLICH: Und sonst? Sein Gesicht?

HÖRNLE: Ich hab nur die Hände gesehen. Er hat sie um das Geländer gelegt und an dem Geländer gerüttelt.

REDLICH: Und warum hat er das getan?

HÖRNLE: Das weiß ich nicht. Er hat mich nicht gesehen. Er war ganz allein –

3. Szene

(*Nähmaschinenengeräusch*)

FRAU SCHWERBRUCK: Also los. Lies ihn vor, deinen Aufsatz.

FRIEDEL: Du hörst ja nicht zu, Mutti.

FRAU SCH.: Ich muß deine Schürze nähen. Aber ich hör schon zu. Lies.

FRIEDEL: Allerseelen ist ein schönes Fest. Alle Elektrischen haben an dem Tag vorne ein großes Schild, auf dem Zentralfriedhof steht. Schon früh am Morgen fahren wir mit der Elektrischen zum Friedhof. Der Friedhof ist ganz voll von Blumen und Kränzen. Meine

Mutter sagt, lieber wollen wir nichts essen, als daß wir keinen Kranz kaufen können. Der Papa bekommt heuer einen Kranz aus roten...

Mutter, wie heißen die Blumen?

FRAU SCH.: Chrysanthemum. Mit y und th.

FRIEDEL (*langsam*): Chry – san – the – mum.

Alle Leute, die gestorben sind, haben wir sehr lieb. Wenn der Junge tot ist – –

FRAU SCH. Welcher Junge?

FRIEDEL: Von Herrn Wendland der Bruder. Der so böß ist.

FRAU SCH.: Wer hat dir gesagt, daß er böß ist.

FRIEDEL: Er *ist* böß. Er hat mir meinen roten Ball wegnehmen wollen.

FRAU SCH.: So. Deinen Ball. Jetzt lies weiter.

FRIEDEL: Weiter hab ich nicht geschrieben. Ich bin auf den Hof gelaufen und hab Ball gespielt und da hat der Junge am Fenster gestanden und seine Hände nach meinem Ball ausgestreckt. Und wie ich gesagt hab, nein, du kriegst ihn nicht, hat er angefangen, Gesicht zu schneiden. Und dann hat er gespuckt.

FRAU SCH.: (*empört*) Gespuckt hat er? Auf dich?

FRIEDEL (*wichtig*) Ja. Auf mich. Ganz dicke Spucke. Aber er hat nicht getroffen. Und weil er nicht getroffen hat, hat er geschrien.

FRAU SCH.: Und was hat er geschrien? Ein Schimpfwort. Da hören artige kleine Mädchen gar nicht hin.

FRIEDEL: Es war aber kein Schimpfwort, Mutti. Er hat nur so laut geschrien.

FRAU SCH.: Und was war es?

FRIEDEL: Jesus Maria. Paß auf Mutti. So (*gellend*): *Jesus Maria...*

4. Szene

HERR MÜLLER: Grete!

GRETE: Vati?—

MÜLLER: Es ist gleich sechs Uhr. Ich will mir den Choral noch einmal durchspielen. Stell du inzwischen die Stühle zurecht.

GRETE: Ja, Vati. So wie immer?

MÜLLER: Ja. Wie immer. In der ersten Reihe die Polsterstühle für die älteren Damen. Dahinter die Eßzimmerstühle und ganz hinten die

Hocker aus der Küche. Ans Fenster den kleinen Tisch und die Lampe darauf. Das Glas Wasser erst ganz zuletzt.

GRETE: Und die Bibel.

MÜLLER: Ja, die Bibel. Ich habe das Lesezeichen hineingelegt. Schau dir den Text an. Lies!

GRETE (*liest rasch*): Ich hasse die Versammlung der Boshaften und sitze nicht bei den Gottlosen. Herr raffe meine Seele nicht hin mit den Sündern noch mein Leben mit den Blutdürstigen. Denn ich wandle unschuldig und mein Fuß geht richtig.

Wer sagt das, Vati? Ich versteh kein Wort.

MÜLLER: Du wirst es verstehen, Kind. Ich werde die Stelle heute abend auslegen und wir werden darüber sprechen.

Hier sind die Einladungen. Geh jetzt, und verteil sie!

GRETE: Überall im Haus?

MÜLLER: Ja. Mach mir noch Licht, Kind. Ich kann die Noten nicht mehr erkennen.

(*spielt einige Töne auf dem Harmonium*)

GRETE: Es sind aber nur sechs Einladungen, Papa. Eine fehlt.

MÜLLER: (*spielt*) Unser altes Harmonium. Es klingt immer noch schön.

GRETE: Die für Wendlands fehlt. Hörst Du, Vati?

MÜLLER (*spielt weiter*) (*spricht halb singend*): Wendlands können heute nicht kommen. Wendlands haben Besuch...

GRETE: Sie können ihn doch mitbringen, den Besuch!

MÜLLER (*räuspert sich, singt*): Harre meine Seele, harre des Herrn –

GRETE: Papa!

5. Szene

STUDENT GEORGI: Und jetzt werd ich dir vorlesen, wie ich das über-
setzt habe. Aber wahrscheinlich stimmt es nicht. Wohin gehst du?

STUDENT WALTER: Ich schau mir deine Bude an. Ich möchte wissen,
was man von deinem Fenster aus sieht.

GEORGI: Nichts. Eine Schule. Vorstadthäuser.

WALTER: Und das Land.

GEORGI: Meinetwegen. Das Land. Stoppelfelder.

WALTER: Den Himmel.

GEORGI: In der Nacht die Scheinwerfer. Die suchen und suchen.
WALTER: Wohnst du nicht gern hier?
GEORGI: Zuerst schon. Aber jetzt –
WALTER: Was ist jetzt?
GEORGI: Jetzt ist Herbst. Der Wind heult hier so. Und dann... hörst du?
(man hört das Klavier wie in der 1. Szene)
WALTER: Jemand spielt Klavier.
GEORGI: Immer dasselbe fade Stück. Es ist zum Verrücktwerden. Es zieht einem den Boden unter den Füßen weg.
WALTER: Die alten Stücke?
GEORGI: Und die alten Häuser. Und die alten Geschichten. So unappetitlich ist das alles. Wie ein Leichnam, über den die Fliegen kriechen. Nur die Augen sind noch offen und die Augen starren dich an.
WALTER: Du bist komisch heute. Hast du nichts zu trinken.
GEORGI: Doch. Im Schrank.
WALTER: Soll ich eine Platte auflegen?
GEORGI: Ja. Leg eine Platte auf. Das übertönts.
(Sehr laute grelle Jazzmusik)
WALTER: Jetzt können wir arbeiten.
GEORGI: Ja. Jetzt können wir arbeiten.

6. Szene

(Haustürklingel und Öffnen)

NELLY DIETRICH: Komm herein, Schatz. Hoffentlich hat dich niemand gesehen.
FREUND: Wo?
NELLY: Auf der Treppe. Leute aus dem Haus. Herrenbesuche hat man hier nicht gern. Leg ab. Deine Lippen sind kalt.
FREUND: Es ist kalt draußen. Nebbig. Aber bei dir ist's schön warm.
NELLY: Ich hab geheizt für dich. Ich hab auch Tee gemacht.
FREUND: Und den Tisch gedeckt. Drei Tassen.
NELLY: Ja. Bist du böse?
FREUND: Ich will keine Teegesellschaft. Ich will allein sein mit dir.

NELLY: Er kommt ja nicht gleich. Er wird auch bald wieder gehen.
 FREUND: Wer, er?
 NELLY: Der Junge aus dem Parterre. Ich hab dir erzählt.
 FREUND: Ja, du hast mir erzählt. Und den hast du eingeladen?
 NELLY: Ich hab ihn im Hausflur begegnet und er hat mir leid getan.
 FREUND: Das gute Herz!
 NELLY (*trotzig*) Ich hab kein gutes Herz. Weil ich dich liebhab, tun mir alle Menschen leid.
 FREUND: Und ich? Ich tu dir wohl nicht leid.
 NELLY (*lacht*): Nein, du nicht.
 FREUND (*bös*): Ich komm ja auch nicht aus dem Zuchthaus. Ich hab ja auch niemanden totgeschlagen. Ich bin nicht interessant.
 NELLY: Red doch nicht so dumm. Setz dich. Ich zieh die Vorhänge zu. Und jetzt...
 (*Klirren von zerbrechendem Porzellan*)
 Na hör mal. Mein gutes Geschirr.
 FREUND: Jetzt – sind nur noch zwei Tassen da, Für dich und für mich.
 Jetzt zeigst du mir, wie lieb du *mich* hast.
 NELLY (*zärtlich*): So – lieb.
 (*Klopfen*)
 (*flüstert*) – Es hat geklopft. Das ist er.
 FREUND (*flüstert*): Ja. Das ist er. Und wir sind ganz still. Wir sind nicht zu Hause.
 NELLY (*kichernd leise*): Wir sind nicht zu Hause...
 (*es klopft noch zweimal schüchtern. Dann hört man Schritte die sich entfernen*)

7. Szene

(*Tischglocke*)
 HAUSVERWALTER: Ich eröffne die Mieterversammlung. Anwesend sind: Herr und Frau Redlich. Herr und Frau Hörnle, Frau Schwerbruck, Herr Müller, Herr Wendland. Nicht anwesend sind: Herr und Frau Rübsamen, Herr Georgi...
 HÖRNLE: Anfangen!
 REDLICH: Wir haben keine Zeit. Wir müssen früh aufstehen.
 MÜLLER: Herr Wendland soll vortreten.

STIMMEN: Herr Wendland...

HAUSVERWALTER: Ruhe bitte, meine Herrschaften. Bedenken sie, daß Herr Wendland eine schwere Kriegsverletzung...

FRAU REDLICH: Er soll uns Auskunft geben...

HAUSVERWALTER: Geben sie Auskunft, Herr Wendland. Ist es wahr, daß sich in Ihrer Wohnung ein junger Mann aufhält.

WENDLAND (*leise*) Ja. Mein Bruder.

HAUSVERWALTER: Ist es wahr, Herr Wendland, daß ihr Bruder aus dem Zuchthaus kommt?

WENDLAND: Nicht aus dem Zuchthaus. Aus der Erziehung.

FRAU H.: Er war noch zu jung für das Zuchthaus –

HAUSVERWALTER: Ist es wahr, Herr Wendland, daß Ihr Bruder (*stockt*)

REDLICH: Daß Ihr Bruder ein Mörder ist?

STIMMEN: Ein Mörder...

HAUSVERWALTER: Ruhe, meine Herrschaften. Ruhe! Bedenken sie, daß Herr Wendland sich nicht aufregen darf. Wollen Sie auf diese Frage antworten, Herr Wendland?

WENDLAND: Ja. Ich will antworten. Es war ein Totschlag.

HÖRNLE: Ein alter Mann, wie man hört. Ihr Bruder hat von ihm Geld verlangt.

WENDLAND: Er hat ihn nicht umbringen wollen.

MÜLLER: Aber ein Messer hat er dabei gehabt.

WENDLAND: Sein Taschenmesser. Er hat zugestoßen...

MÜLLER: Weil er nicht bekommen hat, was er wollte...

WENDLAND: Nein. Aus Angst.

FRAU H.: Vor einem alten Mann. Lächerlich.

HAUSVERWALTER: Erzählen Sie, Herr Wendland.

WENDLAND: Es war nicht lang nach dem Krieg. Der alte Mann hat eine Werkstatt für künstliche Glieder gehabt. Er ist reich geworden durch den Krieg.

FRAU SCHWERBRUCK: Das ist kein Grund.

WENDLAND: Die Gipsmodelle haben in seinem Garten gestanden.

Zwischen den Rosen im Beet. Weiße Schenkel und weiße Arme –

REDLICH: Das tut nichts zur Sache.

WENDLAND: Es war ein dunkler Nachmittag im Herbst. Der alte Mann ist in den Garten gegangen um seine Gipsmodelle hereinzuholen vor der Nacht. Mein Bruder hat ihn um fünfzig Pfennig ge-

beten. Der alte Mann hat ein Gipsbein genommen und meinen Bruder damit geschlagen. Es war ein dunkler Nachmittag im Herbst.

MÜLLER: Das interessiert uns nicht.

FRAU SCH.: Auch heute ist ein dunkler Nachmittag im Herbst. Auch heute – (*Stille*)

WENDLAND: Was wollen Sie von mir –

FRAU SCHW.: Ihr Bruder spuckt unsere Kinder an und flucht.

MÜLLER: Ihr Bruder schleicht auf der Treppe herum und klopft an die Türen.

FRAU R.: Ihr Bruder steht in ihrer Wohnung am Guckloch. Immer, wenn man vorbeikommt, sieht man sein Auge und sein Auge starrt einen an.

STIMMEN (*durcheinander*): Er soll fort
Er soll fort –

8. Szene

(*Tellerklappern*)

RÜBSAMEN: Heute hast *du* nichts gegessen, Anni. Bist du krank?

ANNI: Ja. Ich bin krank. Die Geschichte mit dem Jungen macht mich krank.

RÜBSAMEN: Das versteh ich nicht. Wir haben doch damit gar nichts zu tun. Wir waren nicht bei der Mieterversammlung.

ANNI: Vielleicht hätt ich gehen sollen. Ich hätt etwas sagen sollen. Nur weil du früher immer gemeint hast...

RÜBSAMEN: Das mein ich auch heute noch. Keine Verbindung mit den Leuten im Haus. Immer freundlich grüßen, aber nur das Notwendigste reden. Keine Einmischung in fremde Angelegenheiten. Die Finger davon lassen. Das Getratsch, das ist doch nichts für uns. Das geht uns nichts an.

ANNI: Wenn es aber doch für uns ist? Wenn es uns doch angeht?

RÜBSAMEN: Jetzt sei doch einmal vernünftig, Anni. Es ist doch schon viel besser geworden mit dem Jungen. Er schleicht nicht mehr auf der Treppe herum. Er spielt auch nicht mehr Klavier...

ANNI: Doch, doch, Arthur. Er spielt noch. Aber ganz leise und immer nur ein paar Töne. Mit einem Finger. So, als ob er etwas fragt...

RÜBSAMEN: Solche Fragen brauchen *wir* nicht zu beantworten, Anni.
Die beantwortet das Leben selbst...

9. Szene

(Schritte auf der Treppe, und andere, die nachlaufen)

FRAU REDLICH: Gehen sie noch mal einkaufen Frau Hörnle?

Warten sie doch! Ich möchte wissen, ob es etwas Neues gibt?

FRAU HÖRNLE: Es gibt immer etwas Neues. Beim Kaufmann an der Ecke gibt es billige Fleischkonserven. Die Frau Melzig aus Nr. 12 war beim Arzt. Wie sie heimgekommen ist, war sie ganz bleich. Es soll etwas Schlimmes sein.

FRAU R.: Das weiß ich. Das mein ich nicht.

FRAU H.: Das dritte Kind vom Bäcker ist nicht normal. Es hat einen Wasserkopf.

FRAU R.: Das mein ich auch nicht. Ich möcht wissen, ob es was Neues gibt im Parterre.

Ob der Hausverwalter den Brief geschrieben hat?

FRAU H.: Er hat ihn nicht schreiben wollen. Aber seine Frau...

FRAU R.: Seine Frau?

FRAU H.: Seine Frau hat gesagt, er muß. Weil er sonst seine Stelle verliert. Er hat geschrieben. Heute.

FRAU R.: Und wer hat den Brief abgegeben?

FRAU H.: Niemand. Niemand hats tun wollen. Ich auch nicht. So etwas mach ich nicht.

FRAU R.: Ja und dann?

FRAU H.: Der Kleinste von Müllers hat den Brief durch die Türritze schieben müssen. Er ist gleich weggelaufen hinterher.

FRAU R.: Und jetzt?

FRAU H.: Jetzt ist nichts. Die Wendlands sind noch nicht von der Arbeit zurück.

FRAU R.: Aber der Junge ist zu Hause?

(Geräusch wie von einem Schuß oder einer heftig zufallenden Tür.)

FRAU H.: Der ja. Still!

FRAU R.: Was?

FRAU H.: Haben Sie nichts gehört?

FRAU R.: Eine Tür ist zugefallen.

FRAU H.: Das war keine Tür...

10. Szene

GRETE MÜLLER: Soll ich jetzt gehen, Vati?

MÜLLER: Ja. Geh jetzt. Sonst machen die Geschäfte zu.

GRETE: Und in welchen Laden soll ich gehen?

MÜLLER: Zu Hampe in der Stadtstraße.

GRETE: Und was für Blumen sollen es sein?

MÜLLER: Schwarze Tannen und weiße Lilien.

GRETE: Du bist so abwesend, Vati. Was darf denn der Kranz kosten?

MÜLLER: Zeig mir die Liste. Lies vor.

GRETE (*liest*): Sammlung zur Kranzspende für die Beerdigung des jungen Herrn Wendland.

Hausverwalter drei Mark

Rübsamen zwei Mark

Dietrich zwei Mark

Schwerbruck eine Mark fünfzig

Georgi eine Mark

Hörnle zwei Mark

Redlich zwei Mark

Müller

Drei, fünf, sieben, achtfünfzig, neunfünfzig, elffünfzig, dreizehnfünfzig. – Bei uns steht noch nichts, Vati.

MÜLLER: Schreib hin. Zehn Mark.

GRETE (*starr*): Zehn Mark?

MÜLLER: Ja. Für die Schleife.

GRETE: Und was sollen sie auf die Schleife drucken?

MÜLLER: Und wehret ihnen nicht.

GRETE: Wie? Ich hab dich nicht verstanden. Ist dir nicht gut, Vati?

MÜLLER: Doch, Kind. Horch...

(*man hört viele Kinder in die Hände klatschen*)

GRETE: Das sind nur die Kinder auf dem Hof –

JUNGE (*draußen sehr laut*): Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann –

VIELE KINDER (*fröhlich laut, durcheinander*): Al – le

THEODOR W. ADORNO · KLEINE PROUST- KOMMENTARE

*Wir drucken die Kommentare in ihrer unveränderten, für die Sendung im
Rundfunk bestimmten Gestalt ab.*

Die Redaktion

WIR möchten den Abschluß der deutschen Ausgabe des großen Romans von Marcel Proust feiern, die meinem Freund Peter Suhrkamp zu danken ist und der heroischen Anstrengung der Übersetzerin Eva Rechel-Mertens. Weder Bericht noch Kritik haben wir vor, sondern Frau Hoppe wird einige Abschnitte aus der »Suche nach der verlorenen Zeit« vorlesen, und ich werde diese Abschnitte mit kleinen Kommentaren einleiten. Gegen dies Verfahren ließe sich sagen, daß bei dem verwirrend reichen und krausen Gebilde der Leser mehr der orientierenden Überschau bedürfe, als daß er noch tiefer ins Einzelne verstrickt werden möchte, aus dem ohnehin nur schwer und mühsam der Weg zum Ganzen sich bahnen ließe. Der Einwand scheint mir der Sache nicht gerecht zu werden. An großen Übersichten fehlt es nicht länger. Das Verhältnis des Ganzen zum Detail jedoch bei Proust ist nicht das eines architektonischen Gesamtplans zu seiner Ausfüllung durchs Spezifische: eben dagegen, gegen das gewalttätig Unwahre einer subsumierenden, von oben her aufgestülpten Form hat Proust revoltiert. Wie die Gesinnung seines Werkes die herkömmlichen Vorstellungen von Allgemeinem und Besonderem herausfordert und ästhetisch ernst macht mit der Lehre aus Hegels Logik, das Besondere sei das Allgemeine und umgekehrt, beides sei durcheinander vermittelt, so kristallisiert sich das Ganze, allem abstrakten Umriß abhold, aus den ineinandergewachsenen Einzeldarstellungen. Eine jede birgt Konstellationen dessen in sich, was am Ende als Idee des Romans hervortritt. Große Musiker der Epoche, Alban Berg etwa, wußten, daß die lebendige Totale gerät nur durchs vegetabilisch wuchernde Gerank hindurch. Die produktive Kraft zur Einheit ist identisch mit dem passiven Vermögen, schrankenlos, ohne Rückhalt an den Augenblick

sich zu verlieren. Der inneren Formzusammensetzung des Proust'schen Werkes aber, das den Franzosen seiner Zeit nicht bloß um der langen und dunklen Sätze willen so deutsch dünkte, wohnt trotz seiner vorwiegend optischen Begabung, und ohne alle billige Analogie mit dem Komponieren, ein musikalischer Impuls inne. Er bewährt sich am eindringlichsten in der Paradoxie, daß der große Vorwurf, die Rettung des Vergänglichen, durch die eigene Vergängnis, die Zeit hindurch gerät. Die Dauer, der das Gebilde nachfragt, konzentriert sich in ungezählten, vielfach voneinander isolierten Augenblicken. Einmal verherrlicht Proust mittelalterliche Meister, die in ihren Kathedralen Zierate so verborgen angebracht hätten, daß sie wissen mußten, es werde nie ein Mensch sie erblicken. Die Einheit ist keine fürs menschliche Auge veranstaltete, sondern unsichtbar mitten im Zerstreuten, und erst einem göttlichen Betrachter würde sie offenbar. Im Gedanken an jene Kathedralen ist Proust zu lesen, beharrend vorm Konkreten und ohne vorwitzigen Griff nach dem, was bloß durch die tausend Facetten hindurch, nicht unmittelbar sich gibt. Darum wollen wir weder bloß auf Details hinweisen noch eine Interpretation des Ganzen vorbringen, die noch im glücklichsten Fall bloß wiederholte, was der Autor von sich aus an Intentionen ins Werk hineintat. Sondern wir hoffen, durch doppelte Versenkung ins Detail, die der gegenwärtigenden Stimme und die des Gedankens, etwas von jenem Gehalt aufleuchten zu lassen, der sein Unverlierbares von nichts anderem empfängt als von der Farbe des Details selbst. Mit solchem Verfahren glauben wir Prousts eigener Intention besser die Treue zu halten, als wenn wir sie abzudestillieren versuchten.

Zu »In Swanns Welt«, 115 – 123

Henri Bergson, Prousts Verwandter nicht nur im Geist, vergleicht in der »Einleitung in die Metaphysik« die klassifizierenden Begriffe der kausal-mechanischen Wissenschaft Konfektionskleidern, welche um den Leib der Gegenstände schlotterten, während die Intuitionen, die er preist, so genau auf der Sache saßen wie Modelle der haute couture. Könnte ein wissenschaftliches oder metaphysisches Verhältnis ebenso bei Proust in einem Gleichnis aus der Sphäre der mondanité

ausgesprochen sein, so hat er umgekehrt nach der Bergsonschen Formel sich gerichtet, mochte er sie kennen oder nicht. Freilich nicht durch bloße Intuition. Deren Kräfte balancieren sich in seinem Werk mit denen französischer Rationalität, einer gehörigen Portion welt-erfahrenen Menschenverstandes. Erst die Spannung und Zusammensetzung beider Elemente macht das Proustische Klima aus. Wohl aber ist ihm eigentümlich die Bergsonsche Allergie gegen die Konfektion des Gedankens, das vorgegebene und etablierte Cliché: unerträglich ist seinem Takt, was alle sagen; solche Empfindlichkeit ist sein Organ für die Unwahrheit, und damit für die Wahrheit. Während er in den alten Chor über gesellschaftliche Heuchelei und Unwahrhaftigkeit miteinstimmte, aber gleich jenem Chor am gesellschaftlichen Grund nirgends ausdrückliche Kritik übte, ist er dennoch gegen seinen Willen, und darum um so authentischer, zum Kritiker der Gesellschaft geworden. Er respektierte weithin ihre Normen und Inhalte; als Erzähler indessen hat er ihr Kategoriensystem suspendiert, und damit ihren Anspruch auf Selbstverständlichkeit, den Trug, sie wäre Natur, durchbrochen. Nur der wird Proust begreifen, gefeit sein dagegen, ihn als den verzärtelt in sich selbst Verliebten zu verkennen, der er freilich auch war, wer die ungemessene Energie des Widerstandes gegen die Meinung spürt, der tendenziell jeder Satz des Platonikers Proust abgerungen ist. Dieser Widerstand, die zweite Entfremdung der entfremdeten Welt als Mittel zu ihrer Rekonstruktion, verleiht dem Raffinierten seine Frische. Er macht ihn so untauglich zum literarischen Vorbild wie nur Kafka, denn jede Nachahmung seines Verfahrens setzte diesen Widerstand als bereits geleistet voraus, dispensierte sich von ihm und verfehlte damit vorweg, was Proust traf. Die Anekdote von jenem alten Mönch, der in der ersten Nacht nach seinem Tod einem befreundeten Ordensbruder im Traum erscheint und ihm »Alles ganz anders« zuflüstert, könnte Prousts Recherche zur Maxime dienen, als einem corpus von Recherchen darüber, wie es denn nun im Gegensatz zu dem, worin alle einig sind, wirklich gewesen sei: der ganze Roman ist ein einziger Revisionsprozeß des Lebens gegen das Leben. Die Episode, die Frau Hoppe Ihnen nun liest, enthüllt am Schluß, bei der Entzweiung mit dem bewunderten Onkel Adolf, die völlige Disparatheit von subjektiven Motiven und objektiv Geschehendem. Die Kokotte aber, die ohne Schuld das Unheil

auslöst, bleibt trotz jenes Bruchs dem Roman unverloren. Sie wird als Odette Swann eine seiner Hauptfiguren und bringt es zu den größten gesellschaftlichen Ehren, so wie der Sohn des Kammerdieners jenes Onkels, Morel, Tausende von Seiten später den Sturz des hochmögenden Barons Charlus herbeiführt. In Prousts Werk ist eine der sonderbarsten Erfahrungen aufgefangen, eine, die jeglicher Verallgemeinerung sich zu entziehen scheint und darum im Sinn der Recherche das Urbild wahrer Allgemeinheit ist: daß die Menschen, mit denen wir im Leben entscheidend zu tun haben, wie von einem unbekannten Autor designiert und abgezählt auftreten, wie wenn wir an dieser und keiner anderen Stelle sie erwartet hätten; und daß sie, auch aufgeteilt zwischen mehrere Personen, uns immer wieder begegnen. Diese Erfahrung aber läuft wohl darauf hinaus, daß gegen ihr Ende die liberale Gesellschaft, die sich noch als offene erkennt, nach Bergsons Begriffen zu einer geschlossenen wird, einem System prästablierter Disharmonie.

Zu ›In Swanns Welt‹, 259–265

Zu ›Die Welt der Guermantes‹, 37–39; 113–114

Unter den verhärteten Vorstellungen, welche das allgemeine Bewußtsein wie einen Besitz hütet und welche Prousts Eigensinn, der eines Kindes, das es sich nicht ausreden läßt, zerstört, ist die wichtigste vielleicht die von der Einheit und Ganzheit der Person. An kaum einer Stelle speichert sein Werk so heilsames Gegengift gegen falsche Heiltümer von heutzutage auf als an dieser. Die Vormacht der Zeit holt ästhetisch den von Hume abgeleiteten Satz Ernst Machs ein, das Ich sei nicht zu retten; aber haben jene es nur als Einheitsprinzip der Erkenntnis verworfen, so präsentiert er dem vollen empirischen Ich die Rechnung seiner Nicht-Identität. Der Geist jedoch, in dem das geschieht, ist dem des Positivismus nicht nur verwandt sondern auch entgegengesetzt. Wohl führt Proust konkret durch, was die Poetik sonst nur als formale Forderung aufstellt, die Entwicklung der Charaktere, und dabei zeigt sich, daß die Charaktere keine sind; eine Hinfälligkeit des Festen, die vom Tod schließlich ratifiziert, keineswegs aber erst hervorgebracht wird. Diese Auflösung jedoch ist gar nicht

so sehr psychologisch, als eine Flucht der Bilder, und mit ihr greift Prousts psychologisches Werk die Psychologie selber an. Was an den Menschen sich ändert, entfremdet wird bis zur Unkenntlichkeit, und wie in musikalischer Reprise wiederkehrt, sind die imagines, in die wir sie versetzen. Proust weiß, daß es ein An sich der Menschen, jenseits dieser Bilderwelt, nicht gibt; daß das Individuum eine Abstraktion ist, daß sein Fürsichsein allein so wenig Wirklichkeit hat wie sein bloßes Für-Uns-Sein, das dem vulgären Vorurteil für Schein gilt. Das unendlich komplexe Gefüge des Romans ist unter diesem Aspekt der Versuch, durch eine Totalität, welche Psychologie, Beziehungen zwischen Personen, und Psychologie des intelligibeln Charakters, also Verwandlung der Bilder, zusammennimmt, jene Wirklichkeit zu rekonstruieren, die durch jeglichen aufs bloß tatsächlich Psychologische oder Soziologische gerichteten Blick um dessen Vereinzelung willen nicht zu gewinnen wäre. Auch darin ist sein Werk das Ende des neunzehnten Jahrhunderts, das letzte Panorama. Die oberste Wahrheit aber sieht Proust in den Bildern der Menschen, die über ihnen sind, jenseits ihres Wesens und jenseits ihres zum Wesen selber gehörigen Erscheinens. Der Entwicklungsprozeß des Romans ist die Beschreibung der Bahn dieser Bilder. Das soll Ihnen deutlich werden an drei Stellen, die sich auf Oriane Guermantes beziehen; die erste Konfrontation ihres Bildes mit der Empirie in der Kirche von Combray, dann ihre Wiederentdeckung und Modifikation, als die Familie des Erzählers im Pariser Haus der Herzogin, in ihrer unmittelbaren Nähe wohnt, schließlich das Erstarren ihres Bildes in der Photographie, die der Erzähler bei seinem Freund Saint-Loup bemerkt.

Zu »Die Welt der Guermantes«, 54–56

Eine von den Formulierungen, die zur Charakteristik Prousts taugen, könnte in seinem wie ein Spiegelsaal in sich reflektierten Werk ganz wohl selber stehen. Es ist die, daß der 1871 Geborene, die Welt bereits mit den Augen der dreißig oder fünfzig Jahre Jüngeren sah, daß er also, auf einer neuen Stufe der Romanform, auch die einer neuen Weise von Erfahrung repräsentiere. Das setzt sein mit so vielen Modellen aus der französischen Tradition, etwa den Memoiren des Her-

zogs von Saint-Simon und der Comédie Humaine Balzacs spielendes Werk in die unmittelbare Nähe einer traditionsfeindlichen Bewegung, deren Anfänge er eben noch miterlebte, des Surrealismus. Diese Affinität beschließt die Chiffre von Prousts Moderne in sich. Ihm wird das Zeitgenössische mythisch wie für Joyce, und surrealistische Störungsaktionen, wie die Dalis, der eine Abendgesellschaft im Taucheranzug besuchte, hätten, als Metapher verbrämt, durchaus ihren Ort in einer Beschreibung wie der der großen Soirée der Princesse de Guermantes in Sodom und Gomorra. Prousts mythologisierender Zug will aber keine Reduktion des Gegenwärtigen aufs Uralte und sich Gleichbleibende; ganz gewiß zeitigt ihn keine Gier nach psychologischen Archetypen. Sondern er ist surrealistisch darin, daß er mythische Bilder der Moderne entlockt, wo sie am modernsten ist; darin verwandt der Philosophie Walter Benjamins, seines ersten großen Übersetzers. Im Guermantes-Teil wird ein Theaterabend beschrieben. Der von einem Publikum in großer Toilette besuchte Zuschauerraum verwandelt sich in eine Art jonischer Seelandschaft, ja ähnelt sich dem Unterwasserreich maritimer Naturgottheiten an. Der Erzähler selbst aber spricht davon, daß »Gestalten der Meeresungeheuer«, mythische Bilder sich fügen einzig nach den Gesetzen der Optik und dem jeweiligen Einfallswinkel – also einer dem Bewußtsein äußerlichen, naturwissenschaftlichen Notwendigkeit gehorchend. Was wir um uns erblicken, blickt vieldeutig, rätselhaft auf uns zurück, weil wir in nichts das Erblickte mehr als Unseresgleichen wahrnehmen: Proust redet von »den Mineralien und Leuten, zu denen wir keine Beziehung haben«. Die gesellschaftliche Entfremdung der Menschen voneinander in der hochliberalen bürgerlichen Gesellschaft, wie sie im Theater sich zur Schau stellte und genoß; die Entzauberung der Welt, welche den Menschen Dinge und Menschen zu bloßen Dingen werden ließ, verleiht dem Unverständlichen zweite Bedeutung. Daß sie wahnhaft sei, daran erinnert Proust mit der Wendung, wir zweifelten in solchen Augenblicken an unserem Verstande. Dennoch ist sie Wahrheit. Durch die vollendete Entfremdung hindurch enthüllt sich das gesellschaftliche Verhältnis als blind naturwüchsiges, so wie die mythische Landschaft es war, zu deren allegorischem Bild das Unerreichbare und Unansprechbare gerinnt; und die Schönheit, welche die Dinge in solchen Beschreibungen annehmen,

ist die hoffnungslose ihres Scheinens. Im geschichtlichen Einstand drücken sie die Naturverfallenheit von Geschichte aus.

Zu »Die Welt der Guermantes«, 56–59

Die Beschreibung des Theaters als vorweltlich mediterraner Landschaft leitet einige Seiten über die Prinzessin von Guermantes-Bayern ein, welche, dank jener Beschreibung, als Große Göttin eingeführt werden kann. Was von ihr gesagt wird und von der Wirkung, die sie auf die Anwesenden ausübt, ist ein Exempel jener durchs ganze Werk hindurch verstreuten Passagen, die unsympathische Leute veranlassen, über Prousts Snobismus sich zu entrüsten, und die den Schwachsinn des mittleren Fortschritts herausfordern, der fragt, warum man für eine schon zu Prousts Zeiten ihrer realen Funktion enteignete und statistisch keineswegs repräsentative Hocharistokratie sich interessieren solle. Auch André Gide, der von Haus aus in gewissem Sinn gesellschaftlich mehr dazugehörte als Proust, scheint zunächst an den Proustschen Prinzessinnen sich geärgert zu haben, und noch André Maurois, dessen Buch in manchen subtilen Details über die Vermittlersphäre hinausweist, aus der es stammt, weiß vom Snobismus als einer Gefahr Prousts zu melden, die er überwunden habe. Stattdessen stünde es an, Proust gegenüber nach dem Satz von Hofmannsthal zu verfahren, der eine ihm vorgeworfene Schwäche lieber gut erklären wollte als verleugnen. Denn daß Proust selber von seinem Swann sich imponieren ließ, weil dieser, wie der Erzähler nicht müde wird zu wiederholen, tatsächlich dem Jockeyklub angehörte und als Sohn eines Börsenmaklers in der großen Gesellschaft reçu war, ist so offenbar, daß Proust es darauf angelegt haben muß, die eigene provokatorische Neigung hervorzukehren. Man wird aber ihrem Sinn am ehesten auf die Spur kommen, wenn man der Provokation folgt. Snobismus, so wie der Begriff Prousts Recherche durchherrscht, ist die erotische Besetzung gesellschaftlicher Verhältnisse. Darum verletzt er ein gesellschaftliches Tabu, das an dem gerächt wird, der auf die heikle Sache zu sprechen kommt. Bekennt der Antipode des Snobs, der Zuhälter, durch seinen Beruf die Verflochtenheit des Sexus mit dem Erwerb ein, welche die bürgerliche Gesellschaft zudeckt, so de-

monstriert umgekehrt der Snob, was nicht minder allgemein gilt, die Ablenkung der Liebe von der Unmittelbarkeit der Person auf die sozialen Verhältnisse. Der Zuhälter vergesellschaftet den Sexus, der Snob sexualisiert die Gesellschaft. Gerade weil diese die Liebe eigentlich nicht duldet, sondern dem Reich ihrer Zwecke unterwirft, wacht sie wütend darüber, daß Liebe mit ihr nichts zu tun habe, daß diese Natur, reine Unmittelbarkeit sei. Der Snob verschmäht die approbierte Neigungseinheirat, aber verliebt sich in die hierarchische Ordnung selbst, die ihm die Liebe austreibt und die solche Gegenliebeschlechterdings nicht ertragen kann. Er läßt die Katze aus dem Sack, der dann das Proustsche oeuvre die Schelle anhängt: nicht umsonst wird ihm, wie vor vierzig Jahren Carl Sternheim, automatisch der Vorwurf gemacht, daß er als Kritiker des Snobismus jenem von ihm übrigens harmlos genannten Laster verfallen gewesen sei, während doch bloß der dem gesellschaftlichen Verhältnis die eigene Melodie vorzuspielen vermag, der ihm idiosynkratisch verfallen war, anstatt mit der Rancune des Ausgeschlossenen es zu verleugnen. Was ihm aber an den vorgeblich überflüssigen Luxusexistenzen aufging, rechtfertigt seinen manisch fixierten Blick. Dem Hingerissenen wird die gesellschaftliche Ordnung ins Märchenbild transfiguriert wie einmal die Geliebte dem wahren Liebenden. Den Proustschen Snobismus entsühnt, was ihm die Instinkte der nivellierten Mittelstandsgesellschaft insgeheim vorwerfen: daß die angebeteten Erzengel und Mächte kein Schwert mehr haben, selbstschutzlose Nachbilder ihrer liquidierten Vergangenheit wurden. Wie jede Liebe möchte der Snobismus aus der Verstrickung bürgerlicher Verhältnisse hinaus in eine Welt, die nicht nach dem Tausch eingerichtet ist, noch als Regression ein Stück Utopie; wie die Liebe scheitert er daran, aber im Scheitern denunziert er die Gesellschaft, die befiehlt, daß es nicht sein soll. Jene Unmöglichkeit der Liebe, die er an seinen Societyleuten, allen voran an der eigentlichen Zentralfigur der Recherche, dem Baron Charlus, darstellte, dem am Ende nur noch ein Zuhälter die Freundschaft wahrte, hat sich unterdessen als Kältetod über die gesamte Gesellschaft ausgebreitet, in der die Universalität des Funktionierens selbstvergessene Liebe, wo sie sich noch regt, erstickt. Darin war Proust, was er einmal den Juden zuschreibt, prophetisch. Demütig hat er um die Gunst von Stockreaktionären wie Gaston Calmette und Léon Daudet

geworben; aber einer, der an gewissen Tagen das Monokel trug, hieß Karl Marx.

Zu »Im Schatten junger Mädchenblüte«, 475–478

Frau Hoppe wird ihnen nun den ersten Auftritt jenes Barons de Charlus vorlesen; er ist der Bruder des Herzogs von Guermantes. Die Stelle bezeugt das Verhältnis Prousts zur französischen *Décadence*, die er verkörpert zu gleich und unter sich läßt, indem sein Werk sie geschichtlich beim Namen ruft. Ein berühmter Roman aus jener Epoche heißt *A Rebours*, Gegen den Strich: Proust hat die Erfahrung gegen den Strich gekämmt. Aber das »Alles ganz anders« bliebe geschlagen mit der Ohnmacht des Aparten, wäre nicht seine Kraft auch die des »So ist es«. Aufmerksam machen möchte ich Sie auf Prousts Bemerkung, daß manche Leute einen Laut ausstoßen, als wäre es ihnen übermäßig schwül, ohne daß sie doch so empfänden. Ihre Evidenz kommt ihrer Abseitigkeit gleich. Das schlechte Allgemeine zersetzt sich unter Prousts süchtig saugendem Blick, aber was für zufällig gilt, gewinnt dafür eine quere, irrationale Allgemeinheit. Einem jeden, der überhaupt die Voraussetzungen zur Lektüre Prousts mitbringt, wird es vielerorten zumute sein, als wäre es ihm so, eben so ergangen. Mit der Tradition des großen Romans teilt Proust die vom jungen Lukács herausgearbeitete Kategorie des Kontingenten. Er schildert das sinnverlassene, vom Subjekt her nicht als Kosmos zu rundende Leben. Trotzdem aber ist seiner Beharrlichkeit, welche die der Romanciers des neunzehnten Jahrhunderts übertrifft, der Zufall nicht gänzlich sinnverlassen. Er führt einen Schein von Notwendigkeit mit sich: als wäre doch ins Dasein wirr, äffend, geisternd in seinen dissoziierten Bruchstücken, ein Bezug auf Sinn eingesprengt. Diese Konstellation einer bloß negativ zu spürenden Notwendigkeit in dem ganz Zufälligen – auch sie vorweisend auf Kafka – reißt das besessen individuierte Werk Prousts hoch über die eigene Individuation: in deren Kern legt er das Allgemeine frei, durch das sie vermittelt ist. Solche Allgemeinheit aber ist die des Negativen. Proust hat, wie seine Antipoden, die Naturalisten vor ihm, mit der entlegensten Beobachtung Recht, aber dies Recht ist das der Desillusion und verweigert jeden tröstlichen

Zuspruch. Er gibt, wo er nimmt: wo er Recht hat, ist Schmerz. Sein Medium ist der Verfolgungswahn, dem Prousts Triebstruktur nahe verwandt war und der auch in der Physiognomik seines Charlus nicht fehlt. Der hinter sich die Brücken abbrach, besetzt das Sinnlose mit Sinn und Bedeutung, aber gerade sein Wahn reicht an das heran, was die Welt gemacht hat aus sich und aus uns.

Zu »Die Gefangene«, 101–104

Der fünfte Band der Recherche, Die Gefangene, ist, wie schon der zweite Teil des ersten, eine Darstellung der Eifersucht. Der Erzähler hat Albertine zu sich genommen, mißtraut all ihren Worten und Handlungen und hält sie unter einer Kontrolle, der sie sich schließlich durch die Flucht entzieht, um einen tödlichen Unglücksfall zu erleiden. Nicht müde wird der Autor zu versichern, daß er, während er alle Qualen um Albertine auskostet, sie schon gar nicht mehr liebt. Liebe und Eifersucht sind nicht so miteinander verbunden, wie die naive Vorstellung es möchte. Eifersucht pocht allemal auf ein Besitzverhältnis, das die Geliebte zum Ding macht, und frevelt so gegen die Spontaneität, an der Liebe ihre Idee hat. Aber Prousts Eifersucht ist nicht bloß der ohnmächtige Versuch, die Flüchtige festzuhalten, die er liebt um ihrer Flüchtigkeit, um des nie ganz zu Haltenden willen. Sondern es möchte diese Eifersucht, wie Proust das Leben, Liebe wiederherstellen. Das gelingt ihr aber nur um den Preis der Individuation der Geliebten. Sie muß, um unbeschädigt zu sein von der eigenen Lüge, in Natur sich zurückverwandeln, ins Gattungswesen. Indem sie ihre psychologische Individualität einbüßt, empfängt sie jene andere und bessere, der Liebe gilt, die des Bildes, das jeder Mensch verkörpert und das ihm selber so fremd ist wie, der Kabbala zufolge, der mystische Name dem, der ihn trägt. Das geschieht im Schlaf. In ihm legt Albertine ab, wodurch sie nach der Ordnung der Welt zum Charakter wird. Sich lösend ins Amorphe, gewinnt sie die Gestalt ihres unsterblichen Teils, an welche Liebe sich heftet: die blickloser, bilderloser Schönheit. Es ist, als wäre die Beschreibung von Albertines Schlaf die Exegese des Baudelaireschen Verses von der, welche die Nacht schön macht. Diese Schönheit gewährt, was das Dasein ver-

weigert, Geborgenheit, aber im Verlorenen. Die arme, hinfällige, verwirrte Liebe findet Unterschlupf, wo die Geliebte dem Tode sich annähelt. Seit dem zweiten Akt des Tristan ist, im Zeitalter des Verfalls von Liebe, diese nicht inniger verherrlicht worden als in der Beschreibung von Albertines Schlaf, die mit erhabener Ironie den Erzähler Lügen straft, der seine Liebe verleugnet.

Zu »Die Gefangene«, 276–278

Von den letzten Dingen ist nicht unmittelbar mehr zu reden. Das ohnmächtige Wort, das sie selber nennt, schwächt sie selbst; Naivetät sowohl wie trotzige Unbekümmertheit im Ausdruck metaphysischer Ideen verrät deren Mangel an Verbürgtheit. Aber Prousts Geist war metaphysisch ganz und gar inmitten einer Welt, welche die Sprache von Metaphysik verbietet: diese Spannung bewegt sein gesamtes Werk. Einmal nur, in der Gefangenen, öffnet er einen Spalt, so hastig, daß das Auge keine Zeit hat, ans aufblitzende Licht sich zu gewöhnen. Selbst das Wort, das er selbst findet, läßt nicht beim Wort sich nehmen. Hier, bei der Darstellung des Todes Bergottes, findet wirklich sich ein Satz, dessen Ton zumindest in der deutschen Version an Kafka anklingt. Er lautet: »Der Gedanke, Bergotte sei nicht für alle Zeiten tot, ist demnach nicht völlig unglaublich.« Die Reflexion, die darauf führt, ist die, daß die moralische Kraft des Dichters dem er das Epitaph schreibt, einer anderen Ordnung als der natürlichen angehöre und darum verheiße, diese sei nicht die letzte. Vergleichbar wäre diese Erfahrung der an großen Kunstwerken: daß ihr Gehalt unmöglich *nicht* wahr sein könne; daß ihr Gelingen und ihre Authentizität selber auf die Realität dessen verwiesen, wofür sie eintreten. In der Tat möchte man die Stellung der Kunst im Proustschen Werk, sein Vertrauen in die objektive Macht von dessen Gelingen, mit jenem Gedanken zusammenbringen, dem letzten, blassen, säkularisierten und dennoch unauslöschlichen Schatten des ontologischen Gottesbeweises. Der, an dessen Tod im Werke Prousts einzig die Hoffnung sich knüpft, ist nicht nur der Zeuge von »Güte und Gewissenhaftigkeit«, sondern selber ein großer Schriftsteller. Sein Modell war Anatole France. Erinnerung ans ewige Leben entzündet sich

an dem Voltairianischen Skeptiker: Aufklärung, der Prozeß von Entmythologisierung soll umschlagend die ihrer selbst eingedenkende Natur hinausführen über den eigenen Zusammenhang. Authentisch ist das Proustsche Werk, weil seine auf Rettung abzielende Intention frei ist von aller Apologie, allem Versuch, irgendeinem Seienden Recht zu geben, irgend Dauer zu verheißen. Aufs non confundar hofft er in der vorbehaltlosen Preisgabe an den Zusammenhang von Natur; der Rest ist ihm noch einmal, mit dem äußersten Hintersinn, Schweigen. Darum wird Zeit, die Macht von Vergängnis selber, die oberste Wesenheit, zu der Prousts Werk, in seinen tausend Brechungen auch ein Roman Philosophique wie die Voltaireschen und die Franceschen, aufblickt. Sein Gehalt ist dem theologischen so viel näher als der der Lehre Bergsons, wie er ferner sich hält von jeglicher Positivität. Die Idee von Unsterblichkeit wird nur geduldet an dem, was selber, wie er wohl wußte, vergänglich ist, den Werken als den letzten Gleichnissen von Offenbarung in der wahren Sprache. So träumt an einer späteren Stelle Proust in der Nacht, nachdem sein erstes Feuilleton im Figaro erschien, von Bergotte, als wäre er noch am Leben – als erhöbe das gedruckte Wort Einspruch gegen den Tod, bis der erwachende Dichter der Vergeblichkeit noch dieses Trostes innewird. Jede Interpretation der Stelle, die nun verlesen wird, bleibt hinter ihr zurück; nicht, wie das Cliché es will, weil ihre künstlerische Würde höher stünde als der Gedanke, sondern weil sie selbst an der Grenze angesiedelt ist, auf die auch der Gedanke stößt.

ANMERKUNGEN

PETER RÜHMKORF ist 1929 in Dortmund geboren, aufgewachsen in Niedersachsen; er studiert und schreibt in Hamburg. Reisen: Polen und China. Veröffentlichungen: Heiße Lyrik (zusammen mit Werner Riegel), Wiesbaden 1956.

Mit unsern geretteten Hälsen,
Immer noch nicht gelyncht,
Ziehn wir von Babel nach Belsen
Krank und karbolgetüncht.

Fraßen des Daseins Schlempe,
Zelebrierten in gleitender Zeit
Unter des Hutes Krempe
Das Hirn, seine Heiligkeit.

P. R. erhält im Dezember 1958 den Hugo-Jacobi-Preis für Lyrik. Bisherige Preisträger: Rainer Brambach, Hans Magnus Enzensberger, Cyrus Atabay.

GUSTAV RENE HOCKE ist 1908 in Brüssel geboren. Er gehörte dem Schülerkreis von Ernst Robert Curtius an. Längeres Studium in Frankreich. Veröffentlichungen: Das geistige Paris, 1937. Das verschwundene Gesicht, 1939. Der tanzende Gott, 1948. Die Welt als Labyrinth, 1957. – Er lebt als Publizist und Schriftsteller in Rom.

JENS REHN ist 1918 in Flensburg geboren. Programmleiter in Berlin. Literaturpreis »junge generation« der Stadt Berlin 1956. Romane: Nichts in Sicht 1954. Feuer im Schnee, 1956.

Alfred Andersch

GEISTER UND LEUTE. Zehn Geschichten. In der ‚Kleinen literarischen Reihe‘. 205 Seiten. Leinen DM 9,80. – Der Bogen dieser Geschichten – einer Auslese aus zehn Jahren Prosaarbeit – spannt sich von der dichterischen Anrufung des Elementaren bis zur locker geschriebenen, köstlich zu lesenden Zeitsatire. Wieder, wie in seinem Roman ‚Sansibar oder der letzte Grund‘, erweist Alfred Andersch sich als ein Autor, der Stellung nimmt, ohne sich auf eine der heute gängigen geistigen Formeln und künstlerischen Formen festlegen zu lassen. – Alfred Andersch wurde soeben mit dem Kritikerpreis 1957/58 ausgezeichnet.

Wolfdietrich Schnurre

EINE RECHNUNG, DIE NICHT AUFGEHT. Dreizehn Erzählungen. In der Reihe ‚Prosa der Gegenwart‘. 194 Seiten. In Leinen DM 12,80. – Wolfdietrich Schnurre erhebt hier die Wirklichkeiten Kindheit und Tod, Großstadt und Trümmerfeld, Reichtum und Gefängnis, Freiheit und Schuld, Mensch und Kreatur durch eine präzise und dennoch poetische Sprache zu großen Motiven seiner harten, wahrhaftigen Dichtung. So ist dieser Erzählungsband mehr als lediglich die verheißungsvolle Dokumentation einer starken künstlerischen Begabung. Er erweist sich als überzeugende, als reife Leistung unserer Literatur.

Jean Cayrol

DER UMZUG. Roman. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll. Deutsch von Guido G. Meister. In der Reihe ‚Prosa der Gegenwart‘. 228 Seiten. In Leinen DM 13,80. – ‚Der Umzug‘ ist die Geschichte der jungen Cate und ihres Gatten; die Geschichte einer Liebe, die in der Gewohnheit des häuslichen Lebens sich selber verzehrte und die nicht stark genug war, den Umzug zu überstehen. Denn Umzug, das heißt Preisgabe des Althergewohnten dem grellen Licht eines fremden Tages, Verlust der vertrauten Umgebung, Neubeginn unter neuen Zeichen. – Aus den hier skizzierten Fakten hat Jean Cayrol einen ergreifenden und ersten Roman, ein Buch voller Geheimnis und Poesie, eine Geschichte aus Alltag und Traum gestaltet. Heinrich Böll schreibt im Nachwort: «In Cayrols Roman werden Symbol und Realität fast ganz kongruent, das Äußere, die Handlung, die Fabel entspricht genau dem Inneren, dem geistigen Vorgang... Das scheint mir das Thema des Romans zu sein, ein erregendes und aktuelles Thema: die Rechtfertigung der Deplacierten, der Bewohner des Wartesaals.» – Jean Cayrol (Jahrgang 1911), Träger des exklusiven ‚Prix Théophraste Renaudot‘, ist ein führender Exponent der jüngeren europäischen Literatur, der christliche Vertreter jener französischen Schriftstellergruppe, die mit Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor nun auch im deutschen Sprachgebiet bekannt zu werden im Begriffe ist. Seine Bücher erscheinen im Original bei den Editions du Seuil, Paris, englisch bei Faber & Faber, London.

Beim Walter-Verlag

Friedrich Sieburg

ROBESPIERRE

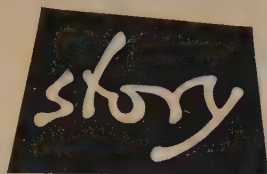
Durchgesehene Neuauflage. 384 Seiten und 24 Seiten Bilder.

Leinen DM 16.80

„Ein Buch, das den Leser gefangenimmt, mitreißt und erst am Ende wieder losläßt und das dem Kritiker, der rückschauend darüber nachdenkt, noch lange zu schaffen macht. Wie es bei eigenartigen und starken Büchern oft zu gehen pflegt, der Kritiker kann den bibliographischen und literarischen Gattungsbegriff nicht gleich finden, in den es sich einstellen ließe. Die Nische für diesen überraschenden ‚Robespierre‘ ist noch nicht hergerichtet . . . Sieburg hat die Tatsachen und Urkunden der drei schrecklichsten Jahre der Französischen Revolution (1792–94), um die seine glänzende Darstellung als um ihren schwarzen Mittelpunkt kreist, sehr genau, umständlich und gewissenhaft studiert. Auch überblickt er in klarer und sicherer Perspektive die vorausgehenden und folgenden Jahrzehnte. Er kennt und schildert alles mit sinnfälliger Sachlichkeit: Häuser, Straßen, Plätze, Säle und jeden Schlupfwinkel des revolutionären Paris, Trachten, Gewohnheiten, Gebärden und Schlagwörter der Umstürzler und des mitlaufenden Volkes, ihr Aussehen, ihr Mienenspiel . . . Obschon an Genauigkeit der Tatsachen, der Gegenstände und der Zeitfarbe nichts zu wünschen übrig bleibt, beschleicht uns doch auch nie das Gefühl, einem Kulturgeschichtler und Fremdenführer in die Hände gefallen zu sein. Ebenso wenig haben wir es mit einem Dramaturgen zu tun, der inmitten dieses wirklichkeitsgetreuen Schauplatzes ein historisches Trauerspiel vor uns abrollen läßt. Das ganze Werk ist mit Besinnlichkeit und Nachdenken so stark durchdrungen, daß sein Schwerpunkt – wie reich immer die rednerisch-lyrischen, episch-dramatischen und malerisch-anschaulichen Einschläge und die teilnehmenden Gefühlserregungen sein mögen – ohne Zweifel in das Gebiet der Erkenntnis weist. Ein menschlicher und staatlicher Sachverhalt will hier durchleuchtet, der ethisch-politische Sinn von Robespierres Zerstörungswerk will ermittelt werden.“

Prof. Karl Voßler

deutsche verlags-anstalt stuttgart



b i b l i o t h e k

Jeder Band 144 - 192 Seiten in
Ganzleinen mit Goldprägung und
farbiger Klarsichtfolie DM 3,90

Bisher liegen vor:

LOUIS BROMFIELD

Zenobia · 5 stories

DINO BUZZATI

Die sieben Boten · 11 stories

ANDRE MAUROIS

Jahrmarkt in Neuilly · 12 stories

FRANK O'CONNOR

Er hat die Hosen an · 10 stories

WALTER BAUER

Die Tränen eines Mannes · 16 stories

ARTURO LORIA

Hinter den Kulissen · 6 stories

SEAN O'FAOLAIN

Der erste Kuß · 8 stories

JAMES FARL POWERS

Die Streitaxt · 5 stories

R. M. DE ANGELIS

Die Salzdiebe · 10 stories

ELIZABETH BOWEN

Ein Abschied · 6 stories

GEORG VON DER VRING

Der Jongleur · 12 stories

HUGH WALPOLE

Zug ans Meer · 7 stories

Die Reihe wird fortgesetzt

Verlangen Sie den Sonderprospekt

**NYMPHENBURGER
VERLAGSHANDLUNG**



Neue Dichtung

Albert Ehrismann

DER WUNDERBARE BROTBAUM

Ein poetisches Spazierbüchlein, Lyrik
und Prosa. Zum 50. Geburtstag des
Dichters. 104 S., gbd. 9.50 DM

Walter Gort Bischof

DIE UNGLEICHEN JAHRE

Ein Lyrikband, mit Illustrationen des
Verfassers. 72 S., gebunden 12.50 DM

Francis Amacher

PSALMEN DER MINNE

Gedichte, mit Illustrationen von Walter
Roshardt. 72 S., franz. br. 11.80 DM

Kurt Guggenheim

RIEDLAND

Ein Roman von der unverlierbaren
Schönheit des Lebens.
244 S., Gln. 13.80 DM

Charlotte Peter

DER KAISER UND DER GOLDFISCH

und andere Märchen aus China für Er-
wachsene 94 S., Ganzleinen 7.50 DM

**ARTEMIS VERLAG
ZÜRICH UND STUTTART**



Neue Bücher Herbst 58

Ulrich Becher - Männer machen Fehler

Geschichten der Windrose. 1.-3. Tausend. 456 Seiten, Leinen DM 15.80

Louis Biancolli - Große Gespräche

aus Geistesgeschichte und Weltpolitik. 1.-5. Tausend. Deutsche Übersetzung und Bearbeitung von Hans Georg Brenner und Susanna Rademacher. 480 Seiten, Leinen DM 19.80

John Cheever - Die lieben Wapshots

Roman. 1.-5. Tausend. Aus dem Amerikanischen von Arno Dohm. 300 Seiten, Leinen DM 14.80

Lawrence Durrell - Justine

Roman. 1.-4. Tausend. Aus dem Englischen von Maria Carlsson. 272 Seiten, Leinen DM 15.80

Juan Goytisolo - Trauer im Paradies

Roman. 1.-4. Tausend. Aus dem Spanischen von Gerda von Uslar. 292 Seiten, Leinen DM 14.80

Herbert List - Caribia

100 Abb. auf 96 Seiten Kunstdruck und 20 Seiten Text, Format 21 x 25 cm Naturleinen DM 22.80

Grace Metalious - Die Leute von Peyton Place

Roman. 26.-45. Tausend. Aus dem Amerikanischen von Ursula von Wiese. 352 Seiten, Leinen DM 16.80. Deutsche Gesamtrechte beim Verlag der Arche, Zürich. Deutsche Ausgabe: Rowohlt Verlag, Hamburg

Henry Miller

Big Sur und die Orangen des Hieronymus Bosch

1.-5. Tausend. Aus dem Amerikanischen von Kurt Wagenseil. 416 Seiten, Leinen DM 18.80

Ugo Pirro - Soldatenmädchen

Roman. 1.-5. Tausend. Aus dem Italienischen von Gerda von Uslar. 160 Seiten, Leinen DM 9.80

René Poirier - Die 15 Weltwunder

Vom Babylonischen Turm zur Atomstadt. 1.-7. Tausend. Aus dem Französischen von Hermann Thiemke. ca. 408 Seiten mit 75 Abbildungen im Text und 57 Abbildungen auf 32 Kunstdruckseiten, Leinen DM 19.80

Franco Solinas - Der Fischer im Netz

Roman. 1.-5. Tausend. Aus dem Italienischen von Gerda von Uslar. 144 Seiten, Leinen DM 8.80

Rowohlt Verlag

Man spricht von diesem Buch

Josef Martin Bauer Kranich mit dem Stein

Roman. 741 Seiten. Ganzleinen DM 24.80

Echo der Zeit: »Dies Buch wird als ein Ereignis gewertet werden, nicht nur als ein Ereignis literarischer Art!«

Wort und Wahrheit: »Nicht nur in Westdeutschland haben viele geklagt, daß die deutsche Dichtung – genauso wie die Deutschen – ihre jüngste Vergangenheit noch nicht bewältigt habe. Josef Martin Bauer hat diese Vergangenheit in seinem großen Roman gebändigt, bewältigt. Deswegen wird dieser Roman eine Schlüsselstellung in der zeitgenössischen Literaturgeschichte Deutschlands einnehmen.«

Zu beziehen durch Ihre Buchhandlung. Einen kostenlosen Prospekt erhalten Sie vom

EHRENWIRTH VERLAG MÜNCHEN

Juan Rulfo · Pedro Páramo

Roman. Aus dem Spanischen von Mariana Frenk. 177 Seiten, Ln. 9.80, broschiert 4.80 DM. - »Der ungeheuerliche Weg durch den Hades eines ganzen Dorfes, den Rulfo uns zu nehmen zwingt, ist zugleich ein Weg durch die alte Dunkelheit Mexikos, funkelnd von Grausamkeit, Stolz und Heimtücke. Rulfo hat die Kontinuität des ältesten mit dem jüngsten Mexiko hergestellt.«

Werner Helwig, Stuttgarter Zeitung

Osamu Dazai · Die sinkende Sonne

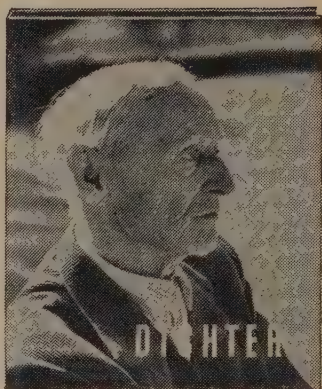
Roman. Aus dem Japanischen von Oscar Benl. 167 Seiten, Ln. 9.80, broschiert 4.80 DM. - In Gestalten von bezwingender Unbedingtheit macht dieser Roman den Zusammenstoß zweier Zeiten sichtbar. Noch einmal leuchtet die unvergleichliche Schönheit der Kultur Japans auf, zugleich aber gibt Dazai ein Bild der tiefergreifenden Krise, in der sich diese alte Welt befindet.

Carl Hanser Verlag München

DICHTER – Autoren der Gegenwart

Ein Bildband mit Texten von Günther Steinbrinker

120 Seiten, davon 24 Seiten Text, 96 schwarz-weiße Kunst-drucktafeln mit 133 Fotos und Zwischentexten. 9,80 DM
Da es sich bei dieser Sammlung um eine Galerie solcher Fotos handelt, die strengsten Auswahlkriterien standhalten, können es noch so geschickte Suggestiv-Formeln nicht aufnehmen mit der nüchternen Information: Henri Cartier-Bresson, Yousuf Karsh und Ernst Haas – also drei der „zehn größten Fotografen der Welt“ (Popular Photography) – steuerten Bilder bei. Cartier-Bresson hält sogar auch quantitativ die Spitze – und zwar mit Bildern von Valéry, Camus, Claudel, Anouilh, Mauriac, Sartre, Carson McCollers und einigen anderen. Der Text geht nicht nur auf literarische Themen ein, sondern beschäftigt sich auch mit dem fotografischen Sonderproblem, das hier in vielen Fällen Hofmannsthals Sentenz bestätigt: „Die Gestalt erledigt das Problem.“



Hans Hennecke

KRITIK – Gesammelte Essays zur modernen Literatur

304 Seiten. Leinen 13,50 DM

ANLAGE UND INHALT DES BANDES: Statt eines Vorwortes: Reflektionen über den Essay – Wesen und Aufgabe der Dichtung – Übersetzung im Dienst der Weltliteratur. **Ergriffenes Dasein/ Beiträge zur modernen Lyrik:** Grundsätzliches zur Kunst des Gedichts – Allen Tate und die dichterische Einbildungskraft – Dichtung als inspirierte Mathematik (Ezra Pound) – Einbildungskraft als Wert (Wallace Stevens) – Schwarze Blume der Romantik (Lautréamont) – Ergriffenes Dasein (Deutsche Lyrik von 1900 bis 1950) – Witterungen, Eindrücke, Bilder (Über Günther Eich und Karl Krolow). **Der Kosmopolit unter den Gattungen/Zum zeitgenössischen Roman:** Ein Halbbruder des Dichters? – Der vollkommen gemeisterte Satz (Thomas Mann) – Voraussetzungslosigkeit und Überlieferung (Alfred Döblin) – Zwischen Natur und Gnade (Elisabeth Langgasser) – Vergessen und doch unvergesslich (Der Fall Albrecht Schaeffer) – Wonnen und Bitternisse der Muße (Edward Morgan Forster) – Geniale Begabung zur Freude (Edward Estlin Cummings' Prosa-Epos). **Spiegelbilder der Selbsterkenntnis/Tagebücher, Briefe und andere Dokumente:** Höchstgesteigerte Intelligenz (Robert Musil) – Unentrichtbarer Zwang zur Selbstbeobachtung (Franz Kafka) – Tausendfaches Glück auf wenig Seiten (Paul Valéry) – Selbstergründung als Bekenntnis und Erzählung (André Gide) – Leben-Liebe-Literatur (Cyril Connolly). **Dichtende Philosophen und philosophierende Dichter:** Ein witziger Puritaner (Das Vermächtnis G. B. Shaws) – Versinnlichung des Abstrakten (Konrad Weiss) – Im Schnittpunkt von Geschichte und Mythos (Hugo von Hofmannsthal) – Zukunftsträchtiges Pathos (Waldo Frank). **Gelehrte Liebeserklärungen:** Ein echter Essayist (Charles Du Bos) – Dichtung-Weisheit-Haltung (Zur Mallarmé-Monographie von Kurt Wais) – Gelehrte Liebeserklärungen (Ernst Robert Curtius). **Das Janusantlitz der modernen Literatur:** Möglichkeiten der Dichtung in unserer Zeit. – Insgesamt 39 Arbeiten des Autors.

C. BERTELSMANN VERLAG

Kösel

THEODOR HAECKER

ESSAYS

Erster Band der Werke. 634 Seiten. Dünndruckausgabe in Leinen 19,80 DM.

»Eine unverwechselbar-singuläre, mit keinem Typusbegriff, schon gar nicht mit dem des katholischen Konvertiten, in ihrem Reichtum faßbare Gestalt, hat er Plastik und Musikalität seiner überragenden Sprachkraft, seine universale, von Vergil bis Kierkegaard reichende Bildung, die Luzidität und Reinheit seines illusionslos-nüchternen, nicht einmal durch die Liebe bestechlichen männlichen Geistes, die Innigkeit seiner Demut und die Tiefe seines Leidens, auch die Härte, Bitterkeit und schneidende Kälte seines schwäbischen Satirikernaturells, die vor Extremismen nicht zurückscheuende Glut seines leidenschaftlich-eifernden Glaubens, seinen Sinn für die Paradoxien der Welt und für das unauslotbare Mysterium des nur als unverstehbar verstehbaren Gottes in den Dienst der überzeitlich-zeitlichen Aufgabe gestellt, die christliche Existenz als das Maß aller Dinge und die göttliche Ordnung als das Maß aller Wahrheit gegen alle Halbheiten und Verirrungen des säkularisierten Denkens zu erweisen, auf daß der abendländische Geist nicht zugrunde ginge.«

Hans Kudsus

K Ö S E L - V E R L A G · M Ü N C H E N

Literatur und Sprache
Neue Bücher aus dem
Ernst Klett Verlag Stuttgart



Kurt May FORM UND BEDEUTUNG

Interpretationen deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts. (1957. 314 Seiten. Leinen 16,80 DM.) Mays ebenso präzise wie intuitive Untersuchung der Sprachform erschließt den dichterischen Gehalt in einer beträchtlich feineren und Pauschalurteilen weniger ausgesetzten Weise, als wenn mit vorgefaßten weltanschaulichen oder historischen Bildern an Dichtung hergegangen wird. Diese Aufsätze lassen in der thematischen Mannigfaltigkeit die Geschmeidigkeit der Interpretationsmethode des Autors erkennen, die, jeder Doktrin abhold, ihre Gangart dem jeweiligen Gegenstand anpaßt. *Literaturanzeiger für das allgemeine wissenschaftliche Schrifttum, Freiburg.*

Walter Höllerer ZWISCHEN KLASSIK UND MODERNE

Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit (1958. 506 Seiten. Leinen 24,80 DM). Das Buch interpretiert deutsche Dichtung zwischen Goethes und Heines Tod. Die geläufige Auffassung, daß die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts ohne entscheidende eigene Impulse sei, wird dabei widerlegt. Die Untersuchungen gehen aus von der sprachlichen Gestaltung des Lachens und Weinens, weil kaum in einer anderen Epoche so wie in dieser Zwischenzeit Lachen und Weinen, die äußersten Grenzen menschlichen Verhaltens, als bestimmende Bilder in der Dichtung auftreten.

Fritz Martini DAS WAGNIS DER SPRACHE

Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn (3. Auflage 1958. 533 Seiten. Leinen 27,80 DM). Dies scheint mir eine der bedeutendsten Leistungen Martinis: mit welcher nachtwandlerischen Sicherheit er den Nerv findet, der des Dichters Lebensnerv ist; mit welcher unbeirrten Klarheit er aus dem oft umfangreichen und disparaten Opus zwei, drei Seiten auswählt, die dann wirklich das darstellen, was der Dichter in seiner Zeit darstellt. *Dr. Peter Wapnewski in »Süddeutscher Rundfunk«.*

Käte Hamburger DIE LOGIK DER DICHTUNG

(1957. 264 Seiten. Leinen 17,80 DM.) Eine grundsätzlich neue Untersuchung der Hauptgattungen innerhalb der Dichtung, die zeigen will, daß Epik und Dramatik eine gemeinsame »fiktionale« Gattung bilden, die kategorial von der Lyrik unterschieden ist. Damit wird die eigentümlich epische Funktion der Erzählmittel geklärt, wobei exakte Definition und reiche Belege durch Beispiele aus der Weltliteratur zusammenwirken. Dieses Buch zielt zugleich darauf ab, die Dichtungslehre zu einer weitgehend exakten Disziplin zu machen und damit der Literaturwissenschaft eine Grundlage zu geben, die der Naturwissenschaft entspricht.

DR. ERNST HAUSWEDELL & CO · VERLAG

Neuerscheinungen 1958

Ernst Barlach. Das graphische Werk

Werkverzeichnis Band II. Bearbeitet von Friedrich Schult

Quart. 192 Seiten mit 310 Abb., 600 num. Exemplare Leinen DM 150,-

Gesamtverzeichnis mit Abbildungen aller graphischen Arbeiten des Künstlers in chronologischer Folge. – Band I (Das plastische Werk) erscheint 1959, Band III (Handzeichnungen) voraussichtlich ein Jahr später.

Arno Schirokauer. Germanistische Studien

Ausgewählt und eingeleitet von Fritz Strich

Oktav. 456 Seiten mit einer Abbildung. Leinen DM 24,-

Zwölf der wichtigsten Abhandlungen des 1954 in Baltimore/USA verstorbenen Gelehrten über Probleme der mittelalterlichen, romantischen und modernen Sprache und Literatur, darunter die umfassende Untersuchung »Expressionismus der Lyrik« von 1924.

Philobiblon

Eine Vierteljahrsschrift für Buch- und Graphik-Sammler

Jahrgang III (4 Hefte) 1959. Groß-Oktav. Etwa 320 Seiten mit zahlr. Abbildungen und Beilagen. Abonnementspreis DM 24,-

»Philobiblon« erscheint seit Anfang 1957 und bringt neben Aufsätzen und Beiträgen von Wissenschaftlern und Sammlern einen laufend geführten Nachrichtenteil mit Berichten aus der Welt des Buches, über Auktionen, Ausstellungen, Neue Bücher, Antiquariatskataloge und Aufsätze in Zeitschriften. – Die Jahrgänge 1957 und 1958 sind komplett noch lieferbar.

Anfang 1959 erscheinen

Zur Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen

Unter Benutzung des Nachlasses der Brüder Grimm bearbeitet von Wilhelm Schoof

Oktav. Etwa 272 Seiten mit 8 Abbildungen. Leinen DM 18,-

Eine neue, aus langjährigem Quellenstudium erwachsene Arbeit des bekannten Grimm-Forschers, die insbesondere den persönlichen Beziehungen der Brüder Grimm zu ihren Märchenmitarbeitern nachgeht und deren Anteil am Gesamtwerk festlegt.

Stefan George und sein Kreis

Eine Bibliographie von Georg Peter Landmann

Groß-Oktav. Etwa 240 Seiten mit zahlreichen Abb. Leinen DM 60,-

Verzeichnet die Werke Georges, den Inhalt der Folgen der »Blätter für die Kunst«, die Veröffentlichungen der Freunde des Dichters, die Übersetzungen in fremde Sprachen, die Vertonungen sowie die Literatur über George und seinen Kreis.

Ausführliche Einzelprospekte und ein Gesamtverzeichnis unserer Veröffentlichungen senden wir Ihnen auf Anforderung

HAMBURG 36 · FONTENAY 4

Die *Frankfurter Hefte*

Zeitschrift für Kultur und Politik

veröffentlichten im Jahr 1958 eine Serie von Beiträgen zum Thema

ERZIEHUNG UND BILDUNG IN DER INDUSTRIELLEN GESELLSCHAFT

Bisher sind erschienen:

Januar:	<i>Walter Dirks,</i>	DIE TAFEL DER GRUNDPROBLEME
Februar:	<i>Hans Bohnenkamp,</i>	DIE SOZIALE RESONANZ DES LEHRERS
März:	<i>Eugen Lemberg,</i>	DAS STIEFKIND VOLKSSCHULE
April:	<i>Hans Heckel,</i>	DIE DEUTSCHE SCHULE IN ZAHLEN
Mai:	<i>Georg Keeser,</i>	SONDERSTELLUNG DES MITTLEREN BILDUNGSWEGES ZWISCHEN VOLKSSCHULE UND HÖHERER SCHULE
Juni:	<i>Otto Monsheimer,</i>	DIE BERUFSSCHULE ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN
Juli:	<i>Georg Picht,</i>	AUS DEM TAGEBUCH EINES SCHULLEITERS
August:	<i>Werner Diederich,</i>	DER MODERNE SCHULBAU
Oktober:	<i>Walter Schultze,</i>	NEUERE SCHULVERSUCHE IM BEREICH DER MITTELSTUFE
November:	<i>Heinrich Weinstock,</i>	DER BILDUNGSNOTSTAND DER HÖHEREN SCHULE

Die Serie wird fortgesetzt mit folgenden Themen:

DIE DURCHLÄSSIGKEIT UNSERES SCHULSYSTEMS
DIE ERNEUERTE VOLKSHOCHSCHULE
UND DIE BEWÄLTIGUNG DER GEGENWART
DIE INDUSTRIELLE GESELLSCHAFT
UND DIE ANTWORT DER HOCHSCHULE

Die bisher erschienenen Beiträge sind noch erhältlich.

Sonderbestellungen des Jahrgangs 1958 können zum Vorzugspreis von DM 25,-
aufgegeben werden.

Neue Verlagsgesellschaft der FRANKFURTER HEFTE mbH.
Frankfurt/Main, Leipziger Straße 17. Vertrieb: Speicherstraße 11.

* *
Eine bibliophile Köstlichkeit!

LYRISCHE
HANDSCHRIFT
UNSERER ZEIT

Fünzig Gedichthandschriften deutscher Lyriker der Gegenwart. 68 Seiten. Quartformat. Originalgetreuer Offsetdruck auf Bütten. In Bütteneinband 12,80 DM. Hundert numerierte Exemplare in Halbpergament in Schuber 25,- DM.

Mit je einem Gedicht, von ihnen selbst ausgewählt, sind hier fünfzig der namhaftesten Lyriker – von Wilhelm von Scholz bis zu Hans Magnus Enzensberger – vertreten. Ein lyrisches Gästebuch gleichsam, das nicht nur die Persönlichkeit der Dichter in ihren Schriftzügen, sondern auch unserer Zeit »auf magische Weise« gegenwärtig werden läßt.

*

Gleichzeitig erschien neugesetzt in größerem Format die sechste Auflage, das 27. Tausend von

ERGRIFFENES DASEIN

Deutsche Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts

Herausgegeben von Hans Egon Holthusen und Friedrich Kemp. 448 Seiten. Stud. Ausg. kt. 9,80, Leinen 12,80 DM

Nach wie vor die repräsentative Auswahl moderner deutscher Lyrik.

HARTFRID VOSS VERLAG
Ebenhausen bei München

* *

Galileo Galilei

Physik und Glaube
an der Wende zur Neuzeit

Von

Dr. Hans-Christian Freiesleben

Mit 6 Abb. 1956. 165 Seiten. 8°
»Große Naturforscher« Band 20
Hlw. 10,80 DM

Galileo Galilei ist nach Vielfalt der Begabungen und Interessen, nach Umfang und Wirkung seiner Erkenntnisse und Forschungen und nach Tiefe und Reichweite seiner Gedanken, einer der größten Naturforscher und Denker aller Zeiten. Er ist der Begründer vieler Fachgebiete der modernen Physik und der Wegbereiter der Naturwissenschaft zur Erfahrungswissenschaft. Mindestens ebenso bedeutend für die Nachwelt ist der Zusammenstoß von Glauben und Erkennen, der sein Wirken kennzeichnet und der über Jahrhunderte bis zu uns nachwirkt.

WISSENSCHAFTLICHE
VERLAGSGESELLSCHAFT
MBH
STUTTGART-POSTFACH 40

Literarisch bedeutsame Neuerscheinungen

MICHEL DEL CASTILLO

Elegie der Nacht

Dokumentarischer Roman. Aus dem Französischen von Leonharda Gescher.
260 Seiten, Leinen 13,80 DM

... so wird aus diesem schlichten Bericht nicht nur ein erschütterndes Buch, es wird ein Dokument aus ihm, ein gültiges, auch als Erzählung in Haltung und Form, in Stil und Diktion gültiges und ganz gerundetes Dokument über die Jugend in unserer Zeit, von ihr selber verfaßt.

Werner Wilk im SÜDWESTFUNK

SIEGFRIED LENZ

Jäger des Spotts

Geschichten aus dieser Zeit. 214 Seiten, Leinen 13,80 DM

Es sind realistische Schilderungen aus anderen Welten, aufregend durch ihre Ausdruckskraft, immer aufs neue verblüffend durch die Farbigkeit der Schilderung, die ein ausgetrocknetes Flußbett in Sardinien ebenso gegenwärtig werden läßt wie den Kampf eines Bootes mit den Wellen.

DIE ZEIT

HELLMUTH PETRICONI

Das Reich des Untergangs

Bemerkungen über ein mythologisches Thema. 192 Seiten, Leinen 14,80 DM

Der Autor untersucht hier die Behandlung überlieferter Weltuntergangsmymen in den Werken von Richard Wagner, Emile Zola, Maurice Barrès, Alfred Kubin, Oswald Spengler und Thomas Mann.



HOFFMANN UND CAMPE VERLAG

MARGINALIEN

SÄTZE AUS WERKEN VON AUTOREN, DEREN ERSTE VER- ÖFFENTLICHUNGEN IN DEN AKZENTEN ERSCHIENEN SIND

Er war ein Ein-Mann-Theater. Er war der Autor des Stückes, hatte gleichzeitig den unverbesserlichen Schurken, den Edelmenschen und den noch zu rettenden Schurken zu spielen, dazu noch den weise kommentierenden älteren Verwandten und den alles beobachtenden Lüstling und noch das ganze vom Saal aus zuschauende Publikum... Und alle Rollen hatte er so ernst und so intensiv zu spielen, als sei die jeweilige Rolle eine einzige, seine Lebensaufgabe.

Martin Walser

»Kompromiß?« fragte das Kind und rümpfte die Nase, »was für abscheuliche Wörter du kennst!«

Barbara König

Ganz aus der Nähe sah er in Augen, die ein Lächeln zu schmalen Schlitzten verzog.

Ruth Rehmann

Zähl deine Habe nach – der Fisch
kann draußen bleiben –
Zähl nach wie Noah einst gezählt hat.

Rainer Brambach

Der Junge: Beißt keiner, was? – Warum beißt denn da keiner?

Der Alte: Ist nicht die Zeit dazu. Noch früher oder dann erst wieder mittags. Jetzt sind sie satt.

Der Junge: Aber haben Sie denn einen bestimmten Plan, daß Sie jetzt hier so sitzen?

Der Alte: Ich? Ich sitze doch immer hier.

Benno Meyer-Wehlack

Er ging seiner Arbeit nach, wie ein Hund seiner Fährte, ohne viel aufzustöbern, er hielt die Zeiten ein, lüftete nach Belieben seinen Hut, doch blieb er in seiner Freude allein, auch wenn ihn irgendein Gelächter begleitete...

Auf die Frage, wer die Phantasie sei, antworte ich: »Meine Schwester.«

Herbert Heckmann

Dies Schiff das ausfährt
Und die Spur die im Sand bleibt
Und die Umarmung die nicht im Sand bleibt
Und der Rauch der fortweht

Peter Hamm

und laßt mich mit denksteinen und zylindern zufrieden:

pflastert mit dem schönsten basalt eine gasse, die niemand bewohnt, eine gasse für vögel.

Hans Magnus Enzensberger

Nur die Luft unter dir zuckt, als werde sie hin- und hergepumpt. Du spürst keine Müdigkeit, Gott sei Dank bist du ohne Gepäck, nur in der Hosentasche die kleine Last der Nägel. Wirst du nicht bald so geschickt sein, auch ohne sie auszukommen...

Franz Mon

Ihr solltet euch nicht so erregen,
es regnet nicht euretwegen.

*

Günter Grass

»Wenn irgendwo in Deutschland zur Zeit neuer Stil in der Literatur sichtbar wird, dann in den »Akzenten.«

Radio Rom

Dem Heft liegen Prospekte der folgenden Verlage bei: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart - Carl Hanser Verlag, München - Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln - Limes Verlag, Wiesbaden - Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied/Rhein - Günther Neske Verlag, Pfullingen - Heinrich Scheffler Verlag Frankfurt/Main - Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen

